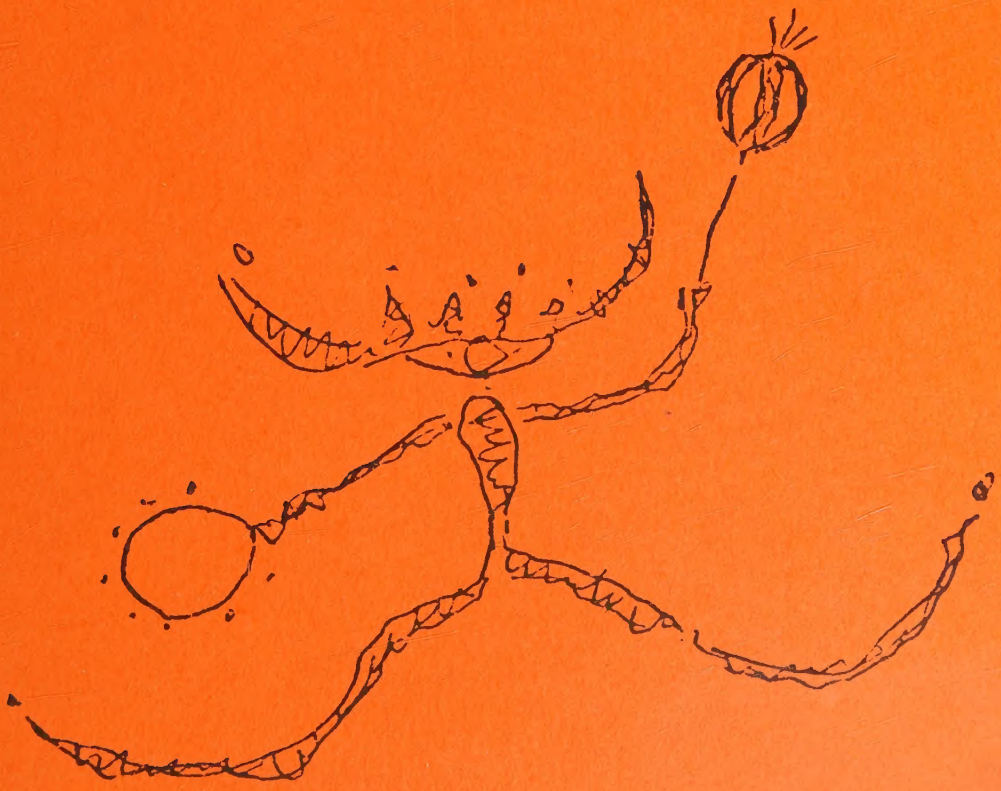
Skrifter utgivna av
LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN
vid Uppsala universitet
8

GUNNAR SYRÉHN

Osäkerhetens teater

Studier i Lars Forssells dramatik

1979



SKRIFTER UTGIVNA AV
LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN
VID UPPSALA UNIVERSITET
8

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Skrifter utgivna av
Litteraturvetenskapliga institutionen
vid Uppsala universitet

Distributor: AB Lundequistska Bokhandeln, Uppsala, Sweden.

Gunnar Syréhn

Osäkerhetens teater

Studier i Lars Forssells dramatik
Summary: The Theatre of Uncertainty. A Study of Lars Forssell's Dramatic Production

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen vid universitetet i Uppsala kommer att offentligt försvaras på universitetets lärosal X fredagen den 20 april 1979 kl 10 f m.

Abstract Syréhn, G. 1979. **Osäkerhetens teater. Studier i Lars Forssells dramatik.** With a Summary in English: The Theatre of Uncertainty. A Study of Lars Forssell's Dramatic Production. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, nr 8. Uppsala. ISBN 91-506-0178-4. 220 pp.

An analysis is attempted of Lars Forssell's dramatic production prior to 1964, together with a scrutiny of its relationship to his ideas on drama and the theatre. Forssell, who shows little interest in dramatic theory – being primarily concerned with the finished production and the audience there present – rejects every form of theatre which is exclusively tragic or comic, popular, doctrinaire, unequivocal, i.e. the theatre of certainty. Instead he enjoins a theatre of uncertainty, which by various forms of complication on stage will arouse the spectator and provoke thought. There is a discernible link between Forssell's view of the theatre and his dramatic production. He enacts his ideas, *inter alia,* by the reversals in the text, by inversion of earlier events in the play, and by using a metadramatic technique (role within role etc.). He also plays on facts of which the spectator is already cognizant, and contravenes his expectations, thus increasing the audience's uncertainty. The dividing lines between e.g. different role levels are fluid, and the characters are composites of contradictions, which exist simultaneously (honest/deceitful etc.), as indeed are the plays themselves (lifte/death etc.). Forssell has an anti-illusionist conception of the theatre; in his plays we constantly perceive that we are witnessing a performance and not the reality, which is correlated with his theatrical enthusiasm, and his aversion for a psychological theatre. Moreover the interpretation of his plays is in doubt, although it is possible to comprehend that they deal, *inter alia,* with the artist's relationship to his creation. The universality of the characters too allows the spectator – in accordance with Forssell's view of the theatre – to recognize himself.

G. Syréhn, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Box 513, S-751 20 Uppsala.

ISBN 91-506-0178-4
Uppsala 1979 220 pp.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548909_0014

Osäkerhetens teater

Studier i Lars Forssells dramatik

av

GUNNAR SYRÉHN

With a Summary in English:
The Theatre of Uncertainty
A Study of Lars Forssell's Dramatic Production

AB Lundequistska Bokhandeln, Uppsala
i distribution

Doktorsavhandling framlagd vid Uppsala universitet 1979

Omslagsbild: teckning av Lars Forssell

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

© Gunnar Syréhn
ISBN 91-506-0178-4
Printed in Sweden by
Tofters tryckeri ab, Östervåla 1979

Till Anita och Ingemar

Abstract Syréhn, G. 1979. **Osäkerhetens teater. Studier i Lars Forssells dramatik.** With a Summary in English: The Theatre of Uncertainty. A Study of Lars Forssell's Dramatic Production. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, nr 8. Uppsala. ISBN 91-506-0178-4. 220 pp.

An analysis is attempted of Lars Forssell's dramatic production prior to 1964, together with a scrutiny of its relationship to his ideas on drama and the theatre. Forssell, who shows little interest in dramatic theory – being primarily concerned with the finished production and the audience there present – rejects every form of theatre which is exclusively tragic or comic, popular, doctrinaire, unequivocal, i.e. the theatre of certainty. Instead he enjoins a theatre of uncertainty, which by various forms of complication on stage will arouse the spectator and provoke thought.There is a discernible link between Forssell's view of the theatre and his dramatic production. He enacts his ideas, *inter alia,* by the reversals in the text, by inversion of earlier events in the play, and by using a metadramatic technique (role within role etc.). He also plays on facts of which the spectator is already cognizant, and contravenes his expectations, thus increasing the audience's uncertainty. The dividing lines between e.g. different role levels are fluid, and the characters are composites of contradictions, which exist simultaneously (honest/deceitful etc.), as indeed are the plays themselves (lifte/death etc.). Forssell has an anti-illusionist conception of the theatre; in his plays we constantly perceive that we are witnessing a performance and not the reality, which is correlated with his theatrical enthusiasm, and his aversion for a psychological theatre. Moreover the interpretation of his plays is in doubt, although it is possible to comprehend that they deal, *inter alia,* with the artist's relationship to his creation. The universality of the characters too allows the spectator – in accordance with Forssell's view of the theatre – to recognize himself.

G. Syréhn, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Box 513, S-751 20 Uppsala.

Innehåll

Förord ... 9
Inledning: Något om bakgrunden ... 13
Kapitel I. Forssells idéer om drama och teater ... 21
1. Författaren och dramat ... 21
2. Regissören och skådespelaren ... 25
3. Den komplicerade rollen ... 28
4. Föreställningen och publiken ... 34
5. Kommentar ... 46

Kapitel II. Narren som tillhörde sina bjällror. Ett kasperspel ... 56
1. Narrgestalten ... 56
2. Kasper ... 59
3. Låtsasspel ... 61
4. Liv–död ... 66
5. Tolkning ... 73

Kapitel III. Kröningen ... 75
1. Bakgrund ... 75
2. Admetos ... 77
3. Döden ... 78
4. Rollspel Döden – Amman ... 82
5. Rollspel Admetos – Amman ... 85
6. Rollspel Admetos – Fadern – Trotjänaren ... 87
7. "Drömspelet" Admetos – Alkestis ... 90
8. Herakles' spel ... 94
9. Nagra slutord om *Kröningen* ... 95

Kapitel IV. Charlie McDeath ... 98
1. Mannen ... 98
2. Dockan ... 99
3. Kistan ... 102
4. Rollplan och rollbyten ... 103
5. Hallucinationsrealism ... 107
6. Teaterrummet som yrkesmiljö ... 111
7. Publikens närvaro och frånvaro ... 113
8. Diktaren och hans verk ... 114

9. Ett monodrama ... 116
10. Synpunkter på kasperspelet, *Kröningen* och *Charlie McDeath* ... 118

Kapitel V. Mary Lou ... 120
1. Bakgrund ... 120
2. Rött och grönt ... 121
3. Mary Lou, Ann Paris och Bob ... 124
4. Den anlagda masken ... 128
5. Det nakna ansiktet ... 129
6. Den orimliga konsekvensen ... 132

Kapitel VI. Söndagspromenaden ... 137
1. Från släkthistoria till Dramatenföreställning ... 137
2. Expositionen av den Coriandersk a teatervärlden ... 141
3. Zigenarepisoden ... 143
4. Coriander – fantast och skådespelare ... 148
5. Söndagspromenaden i *Söndagspromenaden* ... 152
6. Vid lägerelden ... 155
7. Farmors saga ... 159
8. Promenad – ritual – Bellman ... 162
9. Fantasin och verkligheten ... 172
10. Vardagsrummet – världen ... 175
11. Vardagsrummet – teatern ... 179

Summary ... 181

Noter ... 187

Käll- och litteraturförteckning ... 209

Personregister ... 217

Förord

Denna undersökning vill dels utreda Lars Forssells syn på drama och teater så som den framträder främst i hans egna yttranden genom åren, dels analysera merparten av hans dramatik t. o. m. *Söndagspromenaden* (1963).

För att analysen av dramerna inte skall behöva stanna vid ytan har jag måst begränsa antalet verk, och det rimligaste har då tyckts mig vara att undersöka Forssells tidigare dramatik alltifrån *Narren som tillhörde sina bjällror* (1952). Forssells tidiga dramer lägger en grund för hela hans dramatiska produktion, och en beskrivning av denna grund behövs för att man skall kunna förstå hans senare dramatik. Emellertid hoppas jag så småningom kunna återkomma med analyser av dramatiken efter *Söndagspromenaden.*

När det gäller Forssells teateridéer finns det inga principiella eller praktiska skäl som på motsvarande sätt talar för en avgränsning i tiden. En sådan skulle svara illa mot enhetligheten i hans teatersyn. Inte heller finns det någon utveckling i hans teateridéer av sådan art att den skulle motivera en kronologisk framställning.

Också vad gäller dramatiken inom den tid jag behandlar har jag måst göra ett urval. Jag har sålunda inte ägnat "komedibaletten" *Mumle Drumle* eller monologen *Kattens öron* – båda i *Prototyper* (1961) – några "egna" kapitel utan nöjt mig med att nämna dem i samband med andra dramer. Orsaken är – förutom rena utrymmesskäl – bl. a. att jag bedömer dem som mindre betydelsefulla för Forssells utveckling som dramatiker. Jag har också avstått från att ta upp sådant som Forssells kabaréer, eftersom en undersökning av dessa borde ägna större uppmärksamhet åt själva föreställningen än vad min metod tillåter.

Den som sysslar med Forssells dramatik frestas givetvis ofta att göra jämförelser med hans visor och dikter, i synnerhet som ju gränserna mellan lyrik, epik och dramatik är flytande hos Forssell. Frestelsen är kanske särskilt påtaglig när det gäller hans rolldikter, och jag har också några gånger fallit för den, bl.a. i sådana sammanhang. Emellertid måste jämförelser av detta slag göras sparsamt eftersom undersökningen ändå primärt rör Forssells dramatik.

Min metod för dramaanalysen är främst att undersöka dramatexten som underlag för eller partitur till en tänkt teaterföreställning för att därigenom få reda på vilka möjligheter till åskådarupplevelser som ligger i Forssells text. Särskild uppmärksamhet ägnas åt den metadramatiska tekniken.

En fråga som ständigt är närvarande i analysen av de olika dramerna är vilket

samband det finns mellan Forssells idéer om drama och teater å den ena sidan och hans dramatik å den andra.

Undersökningen är delvis komparativ, och anledningen till det är främst att jag vill profilera Forssells idéer och dramatik, belysa och förtydliga hans text mer än vad allmänna estetiska resonemang kan göra. Dessutom har komparationerna ett särskilt intresse av en annan anledning: Forssells samhörighet med den västerländska idé- och teatertraditionen är påfallande, och det syns därför naturligt att söka placera in hans teateridéer och hans dramatik i ett större sammanhang. Det är tydligt att Forssell gärna – medvetet och omedvetet – tar intryck av andra dramatiker, exempelvis när det gäller vissa tekniska grepp som återkommer och varieras hos honom. Eftersom han är väl bevandrad i teatertraditionen är det ofta meningslöst att söka nagla fast honom vid något bestämt ställe varifrån han skulle ha influerats. Detta hindrar emellertid inte att man i många fall, med hjälp både av yttre och inre kriterier, kan påvisa sådana samband som binder Forssell vid en bestämd författare eller ett bestämt drama.

För att i möjligaste mån hålla notapparaten inom rimliga gränser hänvisar jag i allmänhet inte till böcker där jag hämtat uppgifter av ren "handbokskaraktär".

Enbart vedertagna förkortningar används.

Många är de som på olika sätt hjälpt mig under arbetets gång, och jag hoppas de alla känner min tacksamhet. Några vill jag nämna:

Seminariekamrater har obarmhärtigt avslöjat en del svagheter i framställningen. När jag tackar fil.dr Margareta Wirmark för detta och för hennes fantasieggande idéer och uppslag, betyder inte det att jag glömt någon annan.

Ett tack till fil.dr Hans Göran Ekman som lyckats få mig att ändra också mina elegantaste formuleringar till fromma för klarheten.

Skolans styresmän i Västerås har visat obyråkratisk förståelse för min ibland svåra situation mittemellan lärararbete och forskning, och stöttat mig på olika sätt.

Personalen på stadsbiblioteket i Västerås har med tålamod och spårsinne skaffat fram böcker, artiklar och upplysningar från möjliga och omöjliga håll. Detta har skett helt utan knot och med en vänlighet och beredvillighet som värmt.

Avhandlingens centralgestalt, Lars Forssell, har följt arbetet från dess stapplande början. Trots att han hela tiden visat intresse och ofta givit uppmuntran när den som bäst behövts, tycks han inte ha frestats – eller i varje fall inte ha fallit för frestelsen – att försöka styra arbetet åt något håll. Lojalitet i ordets bästa mening vill jag kalla det. Till den glädje jag alltid känt vid kontakten med hans verk har lagts en vänskap gentemot honom själv.

Professor Gunnar Brandell vet att det halvbra inte är bra, och när han oför-

tröttligt söker överbringa denna kunskap till sina elever sporrar han dem till ständigt nya ansträngningar. På ett sätt som är honom eget pekar han ut framkomliga vägar så att hans elev tror att denne själv funnit dem. Gunnar Brandell har vakat över min färd genom kapitel efter kapitel och hindrat mig från att alltför ofta hamna i de fallgropar som legat tätt efter vägen. Genom sitt skarpsinne, sin generösa hjälp – som jag hämningslöst utnyttjat – och med sin eminenta skicklighet som handledare, har han haft en avgörande betydelse för tillkomsten av denna bok.

Jag vill att min mor skall veta vad hennes omtanke och intresse betytt för mitt arbete. Min far kan jag inte längre nå.

Bland dem jag vill tacka intar två personer en särställning – dem är boken till ägnad.

Inledning:
Något om bakgrunden

Alltsedan Forssells debut som författare har man sagt att han även i sin lyrik gömmer sig bakom masker, att ett teatralt drag är utmärkande också för hans lyrik och att det han skriver på något sätt är dramatiskt även om det är lyrik. Alla Forssells diktsamlingar är med ett undantag, *En kärleksdikt* (1960), präglade av teater, menar Torben Brostrøm.[1]

Ändå finns det en tendens att betrakta Forssells författarskap som främst en lyrikers, inte som främst en dramatikers. Forssell har nämnt för mig att han själv tror att det är hans dramatik, inte hans lyrik, som kommer att bestå, och att han är förvånad över att man ibland säger att han är en lyriker som sysslar med dramatik vid sidan om (10.1.1974). I radions *Teaterronden* 30.5.1977 påpekade han: "Jag betraktar mig själv som i högsta grad dramatiker." Han menade att det finns ett dramatiskt element också i hans dikter och gav ett exempel: Gulliver. Från början var det en mim, sedan blev det en dikt, och sedan återkom den i *Show* (1971) som mim.[2] Sina visor brukar han föra under rubriken teater helt enkelt därför att de kräver en tolkning.

Forssells intresse för dramatik och teater i vid bemärkelse kan föras tillbaka till barndomen. Han har berättat i *DN* 28.5.1977 hur han redan i sexårsåldern med en tolvskilling och en tioöring i fickan vandrade till biografen Vargen på Kungsholmen i Stockholm, för att se bl. a. Chaplin. Filmupplevelserna tycks emellertid i intensitet inte ha nått upp till de tidiga upplevelser som var förknippade med cirkus. Forssell har vid flera tillfällen beskrivit sina upplevelser av cirkus med mycket starka ord. En gång om året, kanske ända från fyra–femårsåldern, fick han gå på cirkus, och där gjorde Charlie Rivel ett outplånligt intryck på honom (ib.).[3] Vid ett publikframträdande i Norrköping 9.5.1977 och vid vårt samtal samma dag berättade Forssell också att Charlie Rivel kommit att betyda mycket för honom, och att han alltsedan sitt första besök varit oerhört fascinerad av cirkus.

Hans egentliga teaterintresse uppstod i nioårsåldern och enligt vad han berättat i hyllningsartikeln till Kar de Mumma i *Expr* 14.8.1974, var det dennes revyer som på allvar väckte detta intresse. Vad Lars trott vara någonting tråkigt och otillgängligt blev en upplevelse och en fest. Varje sommar i slutet av trettitalet och början av fyrtitalet gick han på Kar de Mumma-revyer med familjen. Det var för övrigt i detta lustfyllda sammanhang som han kom i kontakt med Mo

lière då han fick se *Den girige* i Kar de Mummas version. Att dessa revyer gjorde starkt intryck på den unge Lars Forssell framgår också av att han anför dem som svar på Ingmar Björksténs intervjufråga i *Entré* 1975 om han haft någon mycket stark teaterupplevelse i sin barndom (h. 4, s. 14). I samma intervju berättar Forssell vidare att han sedan kom att älska teatern och att han sprang på teatern "jämt" (ib.).[4] Vid publikframträdandet i Norrköping 9.5.1977 nämner han på nytt detta, och säger vidare att han såg "allt" på Dramaten där man fortfarande kunde sitta på dåliga men mycket billiga platser. I *BLM* 1977 kommer Forssell återigen in på sina tidiga teaterminnen och berättar att han såg "bokstavligen allt" på teatern i 10–12-årsåldern; förutom Dramaten nämner han också revyer, privatteatrar och friluftsscener (h. 4, s. 209).

Det är alltså tydligt att Forssell alltsedan barndomen har intensiva och lustfyllda upplevelser av cirkus, revy och andra föreställningar av starkt teatral karaktär, föreställningar av en sort som brukar hänföras till de "lägre" genrerna. Det måste antas att dessa upplevelser lagt grunden för hans intresse för sådana genrer och för den teatrala teatern, och att dessa upplevelser jämte Forssells många besök på "finare" teater av typ Dramaten under uppväxtåren lagt grunden för hans inriktning mot den färdiga föreställningen (nedan, bl. a. I:5).

Det finns ett foto i *Femina* 1976 (h. 52, s. 25) som föreställer människor som klätt ut sig. Det är släktingar till Lars Forssell, och även han själv finns med på bilden, utklädd till Döden. Enligt bildtexten är fotot från en sommarmaskerad på fyrtitalet. I ett TV-program 1.12.1972 berättade Forssell att han i 14–15-årsåldern ville spela teater för att övervinna sin blyghet, och under skoltiden i Norra Latin agerade han tillsammans med bl. a. Gösta Oswald i Saroyans drama *Across the Board on To-morrow Morning* (1941) när det sattes upp av Vilgot Sjöman.[5] Några somrar i slutet av kriget deltog Forssell i engelska sommarkurser i Mullsjö där han genom bl. a. Martin Allwoods förmedling kom i närmare kontakt med den engelska litteraturen. Här spelade han domaren i Stephen Spenders drama *Trial of a Judge* (1938).[6]

Martin Allwood rekommenderade Forssell till ett stipendium vid Augustana College, Illinois, och dit kom han också som 18-åring. Här i Mellanvästern, mitt i Amerikas svenskbälte i ett college vid Mississippistranden, studerade Forssell engelsk och amerikansk historia och litteratur och fick tillfälle att fördjupa sig i den klassiska engelska litteraturen. Dessutom läste han sociologi och fick vad han själv kallar "den första levande kontakten med musiken" (*Expr* 7.12.1975). Själv undervisade han också grupper av svenskamerikaner i svenska. Forssells studier avslutades med en Bachelor of Arts 1948.[7] Martin Allwood berättar i *GP* 21.4.1971 att man i USA satte upp Strindbergs *Mäster Olof* vid den svenska sommarkursen och att Forssell spelade titelrollen med glans.

Alltsedan barndomens utklädningslekar har Forssell gärna själv spelat teater:

I Norra Latin, vid kurserna i Mullsjö, under sin tid vid Augustana College. Det finns många vittnesmål om att han också vid andra tillfällen gärna har framträtt som skådespelare eller estradör. Carl Axel Westholm som var medlem av den nystartade Litteraturklubben i Uppsala tillsammans med bl. a. Oswald och Forssell, har berättat för mig (2.11.1972) att Forssell i slutet av fyrtitalet eller början av femtitalet brukade uppträda med små sketcher. Dessutom har ju Forssell uppträtt i sina egna kabaréer exempelvis i Stockholm. Hans enmansföreställningar är oförglömliga, säger Hemming Sten i *VJ* 1958 (h. 13, s. 44), och jag har själv hört två i mitt tycke magnifika "uppläsningar", nämligen av *Drömmar i Omsk* (1967) vid publikframträdandet i Norrköping 9.5.1977, och av *Charlie McDeath* (1961) i Västerås 24.1.1978.

Forssell har alltså också aktivt intresserat sig för skådespeleri, och det är värt att notera att de dramatiker han ständigt återkommer till när han talar om teater, oftast inte är bara dramaförfattare utan dessutom i hög grad teatermän och skådespelare: Shakespeare, Molière, Tjechov, Antonin Artaud, Jean Cocteau. Det är visserligen inte så mycket han själv sysslat med skådespeleri och hans erfarenheter av att stå på scenen kanske inte är så betydande, men det är inte det som är det väsentliga. Det viktiga är att han *vill* spela teater, att det är någonting viktigt i hans liv. Detsamma tyder hans yttrande i Uno Floréns intervju i *VJ* 1975 (h. 19, s. 49) på; han nämner där att han en gång drömde om att bli skådespelare och att han fortfarande gärna umgås med skådespelare.

USA-vistelsen har bidragit till att göra Forssells orientering anglo-sachsiskt inriktad. Det är den ena sidan i hans bakgrund. Emellertid finns det en dubbelhet i Forssells orientering, han har en "dubbel bakgrund", och den andra sidan härstammar från Frankrike. Sin allra första utlandsresa gjorde han redan 1946 till Paris och i början av femtitalet bodde Forssell flera år i Paris och umgicks där bl. a. med Pär Rådström. Sedan dess har han ideligen återvänt dit.

I Paris såg Forssell mycket teater och den franska teatertraditionen kom därför tidigt att sätta djupa spår hos honom.[8] Här såg han med förkärlek revyer, lustspel, kabaréer, eller med andra ord, precis som när det gällde hans teaterbesök under barn- och ungdomsåren i Sverige: ett slags teater av mer teatral karaktär än t. ex. Comédie-Française. Det rörde sig om sådana genrer som liksom barndomens cirkus brukar räknas till de "lägre". Vid publikframträdandena 9.5.1977 och 24.1.1978 berättar Forssell för övrigt, att när han kommer utomlands går han på inte bara "finare" teatrar utan också på sådant som revy och kabaré.

Forssell kom i Paris också i kontakt med teatermän som Charles Dullin, Louis Jouvet och Jean-Louis Barrault. Den teater som dessa representerade – den teatrala eller reteatraliserade – hade en förhållandevis lång tradition bakom sig och var uppmärksammad och etablerad när Forssell kom till Frankrike, vid-

öppen för impulser och intryck. Det var en teater som talade direkt till honom, en teater som inte fanns i Sverige och som också senare skulle komma att mötas av bristande förståelse här hemma.

Kring sekelskiftet skedde på olika sätt och på olika håll i Europa en övergång från den "Aristoteliska" teatern, från illusionsteatern, till teaterformer som gick sina egna vägar och som samtidigt tog upp och använde grepp och idéer från äldre tider. En ny gren på teaterträdet blev den Brechtska, episka, didaktiska teatern. En annan gren var den teatrala teatern. Denna kunde sedan i sin tur vara mer eller mindre "teatral", ha större eller mindre inslag av gycklare och liknande.

Appias och Craigs programskrifter sägs ibland inleda reteatraliseringen av den europeiska teatern kring sekelskiftet. Men i Paris – där man aldrig helt förlorat kontakten med commedia dell'arte – möter man på Larchers teater redan på 1880-talet, i bl.a. Pierrot- och Colombine-pantomimer, ett intresse för att göra gamla icke-litterära konstformer levande. Framförandet av *Ubu Roi* i Paris 1896 blev en skandal och en sensation. Skådespelaren sattes i centrum och aktionen och andra sceniska verkningsmedel blev viktigare än dramatikerns ord. Alfred Jarrys ansats följdes upp av bl. a. surrealisterna i Frankrike med sådant som Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* (1917). Eftersom teatern inte är detsamma som livet, menar Apollinaire, har teatern rätt att smycka sig med nya estetiska detaljer för att hålla åskådaren klarvaken.

Emellertid var surrealisternas experiment alltför exklusiva för att deras teater skulle kunna prägla det europeiska teaterlivet i någon större utsträckning. Istället blev det en annan teatral variant som kom att verka befruktande på den moderna teatern, den nämligen som arbetar med utgångspunkt från folkliga teaterformer som commedia dell'arte, cirkus och marknadsgyckel.

En beskrivning av denna företeelse kan mycket väl börja i Ryssland åren efter sekelskiftet med centralgestalter som Meyerhold och Evreinov, och sedan följa linjen över Italien där den självklara medelpunkten är Pirandello fram till det stora genombrottet för den teatrala teatern i Paris på tjugotalet med den ryska baletten och teatermän som Jouvet, Dullin, Pitoëff och Baty.

Åren före 1910 var i ryskt teaterliv fyllda av febril verksamhet. För Meyerhold betydde teatern att åskådaren skulle vara medveten om att han såg en föreställning, medveten om att skådespelaren på scenen var en artist som framställde en roll. Med Alexander Bloks *Den lilla marknadsteatern* (1906) fick han det litterära underlaget för en iscensättning som kom att bli en milstolpe i den teatrala teaterns utveckling. I den finns Författaren som en roll som kommenterar spelet, där finns Harlekin med sina silverklockor, Döden med sin lie, Pierrot med sitt bleka ansikte. Här finns gycklare och clowner, masker och upptåg. När Förfat-

taren protesterar mot att hans hjältar uppträder utklädda på en marknadsteater, lyfts han ut av osynliga händer.

Liksom Meyerhold (och Forssell!) hyste Nikolaj Evreinov tidigt ett starkt intresse för cirkus. I likhet med Meyerhold drogs han överhuvud taget till folkliga teaterformer, och traditionen från commedia dell'arte blev för Evreinov som för så många andra vid denna tid en källa till förnyelse av teatern.

Det viktigaste för Evreinov var teatraliteten, och han lade fram sina idéer både i programskrifter och i sina dramer. För honom var den folkligt inspirerade, teatrala teatern en motvikt både mot illusionsteatern och mot den "litterära", symbolistiska teatern. Hans idéer om en teater där spelet, leken, var det centrala gick hand i hand med uppfattningen att människans hela liv är genomsyrat av teater och att det är genom leken hon kan förverkliga sig själv.

Ett av de Evreinov-dramer som illustrerar hans teori att människan kan göra tillvaron rikare genom att "teatralisera" den, är *Huvudsaken* från 1919. Stycket handlar om hur skådespelarna i ett landsortssällskap använder sitt yrkeskunnande för att skapa illusioner och därigenom lycka åt människorna genom att lämna teaterlokalen och gå ut "i livet". Med den förmåga att teatralisera som skådespelaren har genom sitt yrke, kan han berika vardagsmänniskans liv genom att hjälpa henne att teatralisera tillvaron.[9]

Huvudsaken föregriper, som G. M. Bergman påpekat (*a. a.*, s. 348), i vissa stycken Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* från 1921. Det teatrala i Pirandellos dramatik ligger annars på en delvis annan nivå än hos ryssarna från början av seklet. Hans dramer befinner sig längre från de folkliga upptågen, från marknadsgyckel och commedia dell'arte. Hos Pirandello ingår den teatrala leken en förening med ett spel över gränslandet mellan fiktion och verklighet. Ständigt varieras rollernas osäkerhet om vilka de själva är och vilka deras medroller är. Spelet om verklighet och illusion på scenen speglar frågor som rör människans villkor, och rollernas osäkerhet om vilket som är deras "verkliga" jag speglar åskådarens osäkerhet.

Den ryska teatern verkade inspirerande på den "stora regissörsgenerationen" i Frankrike. Georges Pitoëff vistades under sin ungdom i Ryssland och verkade under några år också som skådespelare där. En annan av den s.k. kartellens medlemmar, Gaston Baty, hade 1910 varit i Ryssland och sett föreställningar av Meyerhold. Som exempel på det ryska inflytandet på parisiskt teaterliv kan man se Pitoëffs uppsättning av Bloks *Den lilla marknadsteatern* i Paris 1923 (i Genève 1915) och Charles Dullins succéartade Evreinov-föreställningar.

Det var också Dullin som introducerade Pirandello i Paris 1922, och sedan Pitoëff lanserat *Sei personaggi in cerca d'autore* 1923 kom Pirandello under en följd av ar att dominera de franska teatrarna vad gällde utländsk dramatik.

Forssell känner väl till Pirandello, och vid vårt samtal 10.1.1974 talade han

med stor uppskattning om dennes dramatik. Pirandello har som jag visat ovan kommit att tillhöra också den franska teatertraditionen, och det kan i detta sammanhang påpekas att Forssell läst Pirandellos dramer på franska och att han äger hans samlade verk i en Gallimard-upplaga (samtalen 10.1.1974 och 3.11.1978).

Den som banade väg för den moderna teaterns genombrott i Paris var Jacques Copeau. När *Ubu Roi* hade premiär fanns bl. a. den 17-årige Copeau bland publiken. För honom var det ett mästerverk, och det var en sådan teater – en total eller reteatraliserad teater – som föresvävade honom när han övergick till praktisk verksamhet. Emellertid undvek Copeau både att som surrealisterna skapa en exklusiv avantgarde-teater, och att låta sitt intresse för folkliga teaterformer manifesteras i cirkuskonster på scenen. Han var inte bara föregångsman utan också traditionalist, och det är signifikativt att hans mest spelade författare var Molière.

Jouvet och Dullin var två av Copeaus elever. Båda dessa har särskilt intresse i detta sammanhang eftersom Forssell kom i kontakt med deras föreställningar i Paris. Som teaterman var Jouvet till skillnad mot Dullin kylig och intellektuell, och Forssell har berättat för mig (3.11.1978) att han såg Jouvet på scenen 1946 flera gånger men kanske blev litet besviken på honom. Däremot gjorde Dullin ett mycket starkt intryck på honom. Det som grep Forssell starkast var Dullin som aktör, hans sätt att spela teater (ib.).[10]

När Forssell kom till Paris var det stora namnet i fransk teater – "den uppåtgående raketen", som han uttryckte det vid vårt samtal 3.11.1978 – Jean Louis Barrault. Denne var elev till Dullin och arbetade tillsammans med Dullin några år innan han började göra egna iscensättningar. Hos Dullin lade Barrault grunden till sitt intresse för och sitt kunnande om bl.a. den pantomimiska traditionen. Genom att knyta an till denna, till andra folkliga teaterformer och till baletten, har han sökt förnya teaterkonsten.

Barrault är teaterledare, regissör, scen- och filmskådespelare. Han har gjort uppsättningar av både modern och klassisk dramatik. Bland "klassiska" dramatiker har han som flera andra av den moderna franska teaterns förgrundsgestalter – bl. a. Jouvet – särskilt intresserat sig för Molière. Barraults stil som skådespelare brukar karakteriseras med uttryck som hektisk, nervös, spänd, rörlig, intensiv och expressiv. Hans skådespelarkonst är medveten, han utnyttjar gester och mimik och hans roller får gärna drag av nervös oro.

Forssell har sagt mig att han sett många av Barraults uppsättningar och att han tyckte om Barrault och dennes starka utspel på scenen (9.5.1977 och 24.1.1978). Det "antirealistiska, orealistiska" sättet att spela gjorde starkt intryck på Forssell och som exempel på föreställningar som han sett nämnde han vid vårt samtal 3.11.1978 *Hamlet* 1946 och Claudels *Christophe Colomb,* med

premiär 1953, i en "underbar uppsättning" (ib.).

Barrault har också medverkat i några filmer, bland dem *Les Enfants du Paradis* (1944), där han spelar den melankoliske pantomimskådespelaren Baptiste som olyckligt förälskar sig i skådespelerskan Garance. I filmen finns interiörbilder från pantomimteatrar och Barrault spelar också med expressiva gester i några inskjutna pantomimer.

Rollernas "verkliga" existens blandar sig i filmen med deras scentillvaro. Konst och liv blandas. Rollerna Garance, Baptiste och dennes rival Frederick bildar commedia dell'artes klassiska trio Colombine, Pierrot och Harlekin, och filmen kan sägas handla om två slags teater, dels om teatern med traditioner från commedia dell'arte, dels om den sensationella boulevardteatern ("Boulevard du crime").[11]

Forssell såg tidigt *Les Enfants du Paradis,* troligen redan 1946 har han sagt mig (3.11.1978). Det måste antas att både filmen och de av Barraults uppsättningar på teatern som Forssell tidigt kom i kontakt med, spelat en roll för hans syn på bl. a. skådespelaren (nedan, I:2) och på det teatrala i teatern.

I Sverige är förhållandena vad gäller den teatrala teatern väsentligt annorlunda än i Frankrike. Här finns visserligen en antinaturalistisk tradition alltifrån Strindbergs *Till Damaskus;* en tradition som gjorde att det antinaturalistiska dramat vid andra världskrigets slut var mer eller mindre accepterat. Men däremot finns föga av "teatral" tradition.

Strindberg är emellertid ett slags föregångare också här. Hos honom finner man ibland en glädje i teatrala och folkliga upptåg vilket kommer till uttryck t. ex. i *Midsommar* och *Kaspers fet-tisdag* (båda 1900). I *Ett drömspel* bidrar förvandlingarna till att ge intressanta sceniska effekter, och liksom när det gäller de tidigare nämnda dramerna har dramat beröringspunkter med "lägre" genrer. Strindberg har i *Ett drömspel* lekt med effekter från varieté, revy, trolleri.[12] Emellertid betraktades *Midsommar* och *Kaspers fet-tisdag* länge som rena bagateller, som exempel på vad en stor författare kan tillåta sig att syssla med när han kopplar av från sitt egentliga författarskap.[13]

En annan viktig föregångare är Hjalmar Bergman vars enaktare från 1910-talet, med teatrala och sceniskt verkningsfulla element, länge varit förbisedda och sällan spelade. Istället är det främst 20-talsproduktionen som skänkt honom hans rykte som dramatiker. Konstaterandet är Margareta Wirmarks och hon har också påpekat att enaktaren *Spelhuset,* skriven 1916, fick sin urpremiär först 1930 och då inte spelades på någon "etablerad" teater utan framfördes av Stockholms studentteater.[14]

I sin programskrift "Modern teater" från 1918 hänvisar Pär Lagerkvist bl. a. till Craig och Reinhardt, visserligen inte utan reservationer. För Lagerkvist är istället Strindbergs senare dramer exempel värda att ta efter. Även om Pär La

gerkvists program har teatrala eller i varje fall antinaturalistiska förtecken, avvisar han ju snarast i sin dramatik sådant som man associerar till det teatrala: folklig omedelbarhet, färggranna upptåg, utklädda roller.

Det förtjänar påpekas att efter "den teatrala teaterns genombrott" i Sverige, har man på allvar upptäckt och spelar också sådant som de nämnda dramerna av Strindberg och Hjalmar Bergman. Några namn knutna till detta "genombrott" är Hans Dahlin (som regisserade Forssells kasperspel på Uppsala stadsteater 1953), Bengt Ekerot (som satte upp *Kröningen* på Dramaten 1956), Ingmar Bergman, Alf Sjöberg och – Lars Forssell.

I detta perspektiv skall man kanske se Stig Dagermans inlägg i teaterdebatten 1948 (*Prisma,* h. 2) mest som en kuriositet och snarast som en bekräftelse på hur främmande tanken på en teatral teater var ännu i slutet av fyrtitalet. Dagermans resonemang om bl. a. illusion och verklighet är motsägelsefulla, varför det är begripligt om diskussionerna som följde på hans inlägg blev ganska förvirrade. Som ett exempel på hur olika Dagerman kan uppfattas kan nämnas att Mats Ödeen i *BLM* 1977 (h. 4, s. 206) kallar Forssells angrepp under femtitalet på den psykologiserande teatern (nedan, I:2–3) för ett eko av Dagermans patetiska vädjan i *Prisma.* Forssell svarar Ödeen i samma *BLM* (s. 210) och menar att det förhöll sig tvärtom: Han ville i motsats till bl. a. Dagerman släppa lös det irrationella i teaterns väsen; narrarna och gycklet.

Dagerman hävdar i sin artikel att dramat skulle må bra av att "avdramatiseras" (s. 69). Det dramatiska förloppet eller handlingslinjen överskattas i teatern säger Dagerman och vill istället ha en teater som arbetar med finare och subtilare medel. Han använder ord som "äkta" och "sann" när han talar om dramatikerns arbete (s. 68f.), men menar därmed inte att man skulle kopiera verkligheten på något sätt. Dagerman vill ha varken en psykologiserande eller en publikfriande teater – däri liknar hans idéer Forssells (nedan, bl. a. I:5) – men han avvisar också en teater som använder folkliga och teatrala upptåg och effekter, därför att han i sådant ser medel att reducera teatern till ett marknadsgyckel.

Forssell har berättat (samtal 24.1 och 3.11.1978) hur han själv och Ingmar Bergman "låg i ett slags fejd" med Dagerman om hurudan teatern borde vara. Dagerman hade ingen förståelse alls för Bergmans och Forssells önskan att föra in gycklet och narrarna på scenen. Forssell menade då – och menar fortfarande – att Dagerman saknade känsla för teaterns krav (3.11.1978).

Mot denna bakgrund av en stark och etablerad teatral teater bl.a. i Frankrike men utan någon egentlig motsvarighet här hemma, skall man se Forssells debut som dramatiker 1952 med *Narren som tillhörde sina bjällror.* Mot samma bakgrund skall man också se ett antal idéer om hurudan teatern bör vara, åt vilka Forssell tidigt ger uttryck och som han sedan behållit i stort sett oförändrade genom åren.

KAPITEL I

Forssells idéer om drama och teater

1. Författaren och dramat

När Forssell talar om Molière gör han det gärna under jämförelser med musiken. I "Molière och den atonala teatern", där ju redan rubriken antyder ett samband mellan musik och teater, säger han: "Musiken når Molières speciella musikalitet, rytmen, tempoväxlingarna, pauskänslan, först med Mozart." (*Teater* 2, s. 390) Uppsatsen är skriven i januari 1966 och publicerad i *Dialog* samma år (h. 2). Den är sedan omtryckt först i *Upptåg* (1967) och senare i *Teater* 2. Eftersom Forssell låtit trycka om uppsatsen och eftersom den jämte "Teaterdrömmar" och tre korta artiklar är det enda av det Forssell skrivit *om* teater som han behållit i samlingsvolymerna 1977, måste innehållet i uppsatsen vara viktigt för förståelsen av hur Forssell ser på drama och teater. Detsamma gäller uppsatsen "Teaterdrömmar" varur delar trycktes i programbladet till Dramatens föreställning av *Söndagspromenaden* 1963 innan den via *Upptåg* hamnade i *Teater* 2.[1]

När jag frågade Forssell om det finns något i Strindbergs programskrifter som särskilt tilltalar honom, svarade han (brev 3.3.1976): "Rekommendationen av en viss *slarvighet* Lättheten. Rytmen. En viss, skenbart frivol inställning alltså." I "Teaterdrömmar" heter det att kompositörer numera ger tidsangivelse för en takt. "En takt: åtta sekunder. Jag önskar att dramatiker kunde göra detsamma. En scen: 13 minuter och tjugosju sekunder." Man borde för experimentets skull i teaterskolor någon gång spela *Fröken Julie* på tre kvart, menar Forssell och fortsätter:

> Strindberg spelas *alltid* för långsamt i Sverige. Lägger man örat till tycker åtminstone jag mig höra franskan genom svenskan. Det finns en lätthet, en rytm, en studs, en luftighet i Strindbergs repliker – även i gravallvarliga sammanhang som "Dödsdansen" eller "Fadren" – som han måste ha lärt sig på franska teatrar, kanske av Molière men varför inte lika gärna av boulevarddramatiken, Scribe, Henri Becque (---). Till skillnad från Ibsen var han musikalisk nog att förstå att allvaret inte utesluter den vardagliga språkliga improvisationen. Strindberg *härmar* inte tal; han talar. Och ändå låter han, i så många svenska skådespelares mun, som om hans repliker stod inom citationstecken. Strindbergs replik är fylld, kanske, av hat, svartsjuka, ondska. Men språket ler. Han skrev aldrig någon riktig komedi. Men han var, språkligt och musikaliskt, en fransk komediant. Spela "Fröken Julie" på tre kvarts timme!
>
> (*Teater* 2, s. 395)

Det framgår också i andra sammanhang att det framför allt är språket, stilen och tempot hos Strindberg som Forssell fascineras av.[2] På en fråga huruvida det finns ett samband mellan Strindbergs och hans eget bildspråk svarar Forssell:

> Naturligtvis i den mån som vi alla kommer efter S och har S något att tacka för. Jag har aldrig varit någon Strindbergsslav; (——). Av dramerna har jag bara älskat Fröken Julie och Mäster Olof.[3] Men det kan finnas en likhet mellan våra resp stilar, som i så fall har sin förklaring – gissar jag – i att vi båda vistats länge i Frankrike och har stämt vårt språköra efter franskan, dess tempo, lätthet. Strindberg skriver ju, på något sätt, franska. Vilket sällan märks i våra långsamma, långrandiga, hummande, mummande uppsättningar (se Teaterdrömmar i "Upptåg").[4]

Också när Forssell talar om vår egen tids drama och teater och hur han skriver sina egna dramer, gör han gärna jämförelser med musik:

> – DET ENDA jag tycker saknas i svensk teater, och där är jag absolut stenhård, är känslan för tempo, rytm och puls, för det musikaliska i teatern, det som gör att somliga scener skall gå fortare än andra. Det är för mig A och O när jag skriver teater att jag känner det att här kan jag lägga in en långsam scen och här kan dom ta det mycket lugnt. Det är därför jag jämt skriver ut att det ska vara "lång paus", "kort paus".[5]

I Ingmar Björksténs intervju i *Entré* 1975 (h. 4) förklarar Forssell att musikaliteten i poesi och dramatik är nära släkt, somligt går fort, annat går långsamt:

> Jag tänker ofta i musikaliska termer, både när jag skriver dikter och när jag skriver dramatik. (——) Om jag skrev musik skulle jag ange det. "Det här är pianissimo, det här är forte". Men det finns inte något sådant språk för dramatik. Men så tänker jag hela tiden. Brecht anger ju ibland "paus här, jag föreslår att skådespelaren räknar till tio". Så tänker jag också. (s. 14)

Att Forssell vill att dramatiken skall vara musikalisk är inte detsamma som att där måste finnas musik, vilket framgår av citaten ovan. Lika litet är det givet att en dramatiker som har mycket musik i sin dramatik också har sinne för det musikaliska. I "Teaterdrömmar" (*Teater* 2, s. 395f.) skriver Forssell: "Jag älskar Brecht som lyriker. Som dramatiker finner jag honom mäktig, tung, repetitiv och (——) *omusikalisk*.[6] Vad han sagt om teater är viktigare än hans teater. Tror jag. På lång sikt."[7] Däremot menar Forssell att Claudel, i vars dramatik ju finns ett rytmiskt, nästan rituellt språk, har skrivit lysande för teatern.[8]

När man talar om musiken i ett drama kan man mena att dramat är uppbyggt på ett specifikt musikaliskt sätt, att vissa scener har ett musikaliskt mönster, att dramat har en musikalisk struktur. Som ett exempel på detta anförs ofta Strindbergs *Spöksonaten*. Sådana jämförelser är svåra att göra och stannar gärna vid analogier av ganska allmän art. Som man märker av Forssells uttalanden är det emellertid inte detta som han tänker på. Det musikaliska som Forssell menar är

så viktigt i all dramatik finns för honom i språket, i stilen och rytmen.

"Stryk, stryk! skriver Strindberg." Så inleder Forssell en not i originalupplagan av *Söndagspromenaden* (s. 199). Vidare påpekar han där att han gärna vill ge regissören chansen att utesluta just det som inte stämmer med dennes konception av *Söndagspromenaden*. I originalupplagans efterskrift till *Christina Alexandra* (1968, s. 219), där f.ö. också Strindbergs ord ovan citeras, säger Forssell: "Ett ord till regissören: strunta i scenanvisningar. De är för min hjärnas egen teater – och i någon mån för de eventuella *läsarna* av skådespelet. Jag som de måste ju se något framför mig i min egen fantasi." Han uttrycker sig på liknande sätt i Henrik Sjögrens intervju i *KvP* 6.8.1967: "– SKRIVER jag att en person kommer in från höger, innebär det inte att han behöver komma in från höger. Det innebär att på författarens scen, hans hjärnas scen, måste någonting synas."[9]

I likhet med Brecht har Forssell ingen tro på geniet, på den övernaturliga inspirationen, på originalitet, på konsten som något heligt. "Inget är mindre heligt för mig än konsten. Konsten är något man kan göra. Eller också kan man inte. Då blir det bara konster." Så heter det i "Teaterdrömmar" (*Teater* 2, s. 397).[10] Vidare (s. 399): "Förblir ett skådespel helt och hållet vad författaren har tänkt sig, då kan han vara övertygad om att det är något fel på det." Ju mindre dramatikerns respekt för de egna orden är, menar Forssell, desto större är hans respekt för teatern som konst och samarbete.

> Vilket han aldrig kan lära sig vid skrivbordet eller genom att studera uppsättningar av andras pjäser. Det är lätt – och ibland lätt stimulerande – att höra andras ord klinga falskt. Men att höra sina egna göra det, det är en pinoskola och som sådan oändligt mycket mera lärorik. (s. 400)

Forssell delar alltså den allmänt antiromantiska uppfattning som säger att konstnärens arbete inte är heligt utan ett hantverk som snickarens eller murarens. Med denna tanke sammankopplar han en annan tanke som rör dramatikerns och teaterns arbete, nämligen att dramat inte är färdigt förrän det står på scenen, eller mer tillspetsat uttryckt att det blir till först på scenen.

I Henrik Sjögrens intervju i *KvP* 6.8.1967 påpekar Forssell att han alltid varit barnsligt road av teater,[11] och fortsätter:

> Jag skulle aldrig kunna uppdriva samma entusiasm för att skriva för filmen helt enkelt därför att jag inte trivs i ateljéerna. Men jag trivs på en teater: det är en särskild doft, en närhet, kroppar, en sensualism, som inte alls finns i en filmateljé där allting tas om och där ingenting kan ändras när det en gång sitter där. Men en pjäs har ett eget liv.

Anna Westberg skriver i *Arbetaren* 1973 (h. 11, s. 4) om Forssells syn på förhållandet teater-film, att teatern är en av hans gunstlingar, vilket förefaller mig

vara en underdrift, och att han anser filmen vara död (vilket dock är en överdrift). Att Forssells teterglädje är så stor att han hellre skriver för teatern än för filmen, betyder inte att han skulle sakna intresse för filmkonsten. Han har ju t. ex. skrivit en bok om Chaplin, som trycktes 1953 och kom i reviderad upplaga 1963, samt författat manus till filmerna *Vaxdockan* (1962), *Prins Hatt Under Jorden* (1963), *Är du inte riktigt klok?* (1964), *Christina* (inte inspelad) och *Miss och Mrs Sweden* (1969). Forssells jämförelse mellan teater och film visar bara att hans teaterintresse är ännu större än hans filmintresse. Han *väljer* inte; han *prioriterar.*

Ibland säger sig Forssell hata teatern. Hatkärlek kallar han det i brevet till mig 2.2.1975. "Gud ska veta att teatern sällan tar fram det bästa hos sina barn, tvärtom. Det är en plats för intriger och förtal, för breda armbågar och hysteriska röster", heter det i inledningen till Radioteaterns föreställning av *Den inbillade sjuke* 5.4.1970.[12] När Mats Ödeen i *BLM* 1977 publicerar en artikel om det svenska teaterhatets historia, får bl. a. Forssell tillfälle till replik och i denna framhåller han att det finns många skäl att tycka illa om teatern. Den är konventionell. Varför? Dels därför att skådespelarna oftast är okunniga om världen utanför teatern, dels därför att teatern är beroende av en nyckfull publik som vill känna sig förtrogen med vad den ser. Teatern är feg och publikmedveten och dess historia bygger mest på succéer (h. 4, s. 209f.).

De formuleringar som gäller Forssells "teaterhat" är naturligtvis inte tecken på något minskat intresse för teatern. Snarare bör man tolka dem så att hans intresse är så stort att det omfattar också teaterns nattsidor.

Det är ett misstag att tro att det är stor skillnad på att skriva dramatik och spela dramatik, menar Forssell. Dramatikern *spelar* fram sin teater med samma metod som skådespelaren. Han *tänker* aldrig så mycket som regissören och skådespelarna inbillar sig. Men skådespelarna måste försöka förverkliga författarens vision. "Om man överlämnar alltihopa till skådespelarna så blir det ingen teater, det blir bara nojs."[13] Författaren har visionen och skådespelarens uppgift är att med stor frihet och hela sin förmåga förverkliga denna vision, också om förverkligandet blir ett annat än det dramatikern tänkt sig. Tre veckor före premiären på *Söndagspromenaden* i Stockholm skriver Forssell att vad som nu kommer att ske, det sker utanför författarens konception. "Förblir ett skådespel helt och hållet vad författaren har tänkt sig, då kan han vara övertygad om att det är något fel på det." Det som nu tillförs dramat har med processer inom skådespelaren att göra. Han lämnar författaren bakom sig. Nu skapar han som målaren eller poeten. "Någonting sker i paradoxal frihet utanför författarens domvärjo. Och denne förvandlas i bästa fall till en överrumplad åskådare bland de andra. Han förstår vad han ser. Men han kan inte riktigt förstå vad han har gjort."[14]

Den grundtanke som ligger bakom Forssells formuleringar om författarens och skådespelarens förhållande till varandra, är att de båda är fritt skapande konstnärer som behöver varandra.

2. Regissören och skådespelaren

Om man studerar Forssells yttranden om drama och teater, är det påfallande hur litet man finner av sådant som explicit gäller regissörens arbete. I "Teaterdrömmar" för han regissören på tal i samband med Peter Weiss' *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* (1964), och gör då en "nedskrivning" av regissören i förhållande till åskådaren: "Den känsliga regissören låter åskådaren välja sida; han väljer inte åt honom." (*Teater* 2, s. 394) Företeelsen liknar Forssells "nedskrivning" av dramatikern till förmån för den färdiga föreställningen och för publikens upplevelse av den.

I en *DN*-artikel 25.8.1959 ägnar sig Forssell åt att påtala bristen på unga regissörer, och han menar att det borde vara de statsunderstödda teatrarnas skyldighet att ta vara på de regissörstalanger som finns i landet, oavsett om dessa har skådespelarbegåvning eller inte. I radions *Teaterronden* 30.5.1977 säger han att det för tillfället råder en viss regissörstorka i landet. Själv vill han inte tänka sig att sätta upp sina dramer. I *Entré* intervjun 1975 (h. 4, s. 14) säger han:

> – Nej, som jag har sett regissörer tror jag inte på det. Jag har en känsla av att det är personlighetsförstörande. Man måste morska upp sig och bestämma och dirigera något.

Forssell har en förkärlek för skådespelare med stark personlighet, skådespelare med vad man brukar kalla scenisk auktoritet. 1955 skriver han att den svenska teatern blivit en formens och regissörernas teater. I diskussionen om den psykologiserande versus den commedia dell'arte-orienterade teatern har man betraktat teatern som främst en regiangelägenhet, menar han. Det har tyckts som om skådespelaren borde verka genom perfektion mer än genom personlighet. Det är typiskt, fortsätter Forssell, att många som kritiserat den psykologiserande teatern inte velat uttrycka en reaktion mot regiteatern till förmån för skadespelarens möjlighet till individualitet och frihet. Forssell tror att teatern skulle vinna på att man fäste sig mindre vid vad commedia dell'arte-aktören visste och kunde än vad han kände. Han hänvisar till en uppsats av Agne Beijer,[1] där denne tecknar en bild av commedia dell'arte-aktören som en person på höjden av bildning, en människa med en fri och snabb personlighet och en levande improvisationsförmåga. Forssell säger: "Commedia dell'arte var sålunda, liksom en Shakespeares eller en Molières teater, en scen för – o, förkättrade och osvenska ord! – stjärnspel." Och han sätter detta i motsats till en mekaniserad

ensemble- och regiteater. Personligheten är en av commedia dell'artes viktigaste utgångspunkter, säger Forssell, och samma plats åt personligheten ger den tarvligaste parisiska föreställning. Den svenska teatern borde eftersträva frihet åt skådespelarna, en frihet som kunde ge plats åt uppenbart originella och personliga begåvningar.[2]

Det tycks förhålla sig så att Forssell under sina Paris-år tagit intryck av det "franska" sättet att spela teater och föredrar detta framför den svenska modellen. Skillnaden är kanske svår att klart definiera, men skådespelarna spelar ut mera, det franska spelsättet är livligare och en del svenskar tycker i motsats till Forssell att det är litet väl livligt och "bråkigt".

En annan sida av Forssells förkärlek för skådespelare som verkligen spelar ut, är hans motvilja mot den benägenhet att mumla som han menar att filmens och TV-teaterns folk har.De skall inte inbilla sig att de talar ett naturligt språk bara för att de mumlar så att man svårligen uppfattar vad de säger, påpekar han i en *RiR*-artikel 1972, betitlad just "Mumlarna" (h. 45). Det spelsättet är lika verklighetsfrämmande som det spelsätt som den psykologiska realismens förnyare i Stanislavskijs efterföljd använde.[3]

Där en frihet som ger plats för personligheten finns – som i den klassiska commedia dell'arte och hos den franska boulevardteatern – finns också spelglädje, skriver Forssell 1955. Också därför borde svensk teater sträva efter större frihet.[4] I "Teaterdrömmar" heter det (*Teater* 2, s. 394):

> Svensk teater saknar tempo och utan tempo försvinner glädjen, den musikantiska glädjen, *spelglädjen*. Jag undrar hur mycket musik man lyssnar på i våra teaterskolor. Övergången från långsamt till snabbt, från andante till allegro, i – för att ta ett enkelt exempel – Beethovens första cellosonat, inledningen, borde ha mycket att lära en skådespelare in spe.

Samma tanke uttrycker Forssell i *KvP*-intervjun 6.8.1967 när han säger till Henrik Sjögren att han tycker det är konstigt att skådespelare inte lyssnar mer på musik. "Man kan göra precis samma tempoökningar och slowdowns på scenen."

Uppmaningarna påminner om Strindbergs ord till skådespelaren att inte spela "jämntjockt som ett musikstycke utan nyansering, utan piano och forte, utan crescendo och diminuendo, accelerando och ritardando. (Dessa musiktermer borde skådespelarn halla i minnet och ha till hands, ty de säga nästan allt.)"[5]

Forssells förkärlek för den starka personligheten på scenen hänger samman med att en stark skådespelarpersonlighet inte låter sig utplånas av rollen. Teaterns natur är visserligen närvaro (nedan, I:4) men detta betyder inte att skådespelaren skulle vara lika med rollen. Tvärtom är det fråga om en dubbel närvaro: skadespelarens *och* rollens. "Den absoluta identifikationen, där skådespelarens egen personlighet blir utplånad av den personlighet han framställer el-

ler av den som en tyrannisk regissör önskar att han skall framställa, framstår lätt som spänningslös och paradoxalt okonstnärlig." Så säger Forssell i *DN* 27.9.1955 (*Nedslag,* s. 108). Ännu tidigare, nämligen i *FiB* 1953 (h. 13), skriver han entusiastiskt i en artikel om en Povel Ramel-revy att, liksom Ramel inte försöker övertyga någon om att han är annat än Ramel, så kanske Olof Widgren en dag kan vara Widgren och berika sina roller med denna medvetenhet istället för att söka övertyga om att han är en präst ur verkligheten. "Ingen svensk dramatiker nu har väl kommit så nära vad Pirandello och Brecht menat med teatern som Karl Gerhard och Povel Ramel." (*Nedslag,* s. 106)

Forssell nämner här Brecht på ett sätt som tyder på att han uppskattar åtminstone vissa av Brechts idéer, vilket för övrigt också framgår av andra uttalanden. Litet schematiskt kan man säga att Brechts Verfremdungseffekt gäller å ena sidan förhållandet skådespelaren–rollen och å andra sidan förhållandet rollen–åskådaren. Här skall bara förhållandet skådespelaren–rollen beröras.

I *Kleines Organon für das Theater* säger Brecht om skådespelaren:

> Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen.
> (---)
> In keinem Augenblick lässt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil: „er spielte den Lear nicht, er war Lear", wäre für ihn vernichtend.
> (---)
> Dies, dass der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, dass der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen „die epische" gegeben hat, bedeutet schliesslich nicht mehr, als dass der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird.[6]

Såtillvida som att skådespelaren inte skall uppgå i rollen är Brecht och Forssell eniga. Men vad gäller funktionen hos denna icke-identifikation skiljer sig deras hållningar något. Brechts syfte är främst didaktiskt. Åskådaren får inte försättas i trance så att han ingenting lär sig. Därför får inte heller skådespelaren bli hänryckt och smälta samman med rollen.

En jämförelse med Brecht förefaller mig naturlig, bl. a. eftersom Forssell intresserat sig för denne. Emellertid behöver ju Forssell inte ha fått sin syn på skådespelaren och rollen just från Brecht; saken måste givetvis ses i ett större teaterhistoriskt sammanhang. Redan i Diderots *Paradoxe sur le comédien* (1778) finns tanken att skådespelaren inte skall leva sig in i rollen utan försöka stå utanför den som en iakttagare. I teaterdebatten har sedan detta varit en av de återkommande frågorna, och i den gamla striden i skådespelardebatten mellan distans och inlevelse – där Stanislavskij är den mest kände på "inlevelsesidan" – tar Forssell ställning för den linje som förespråkar distansering.

Enligt Forssells syn blir en roll lätt spänningslös och okonstnärlig om skåde-

spelaren identifierar sig fullständigt med den, medan istället den starka skådespelarpersonligheten genom att fortfara att finnas till parallellt med rollen kan berika denna.[7] Skådespelarens icke-identifikation bidrar också till att teatern fortfar att vara teater, spel och förställning, menar Forssell.[8] Skådespelaren kan dessutom genom att befinna sig utanför rollen gå runt denna och se den från alla håll (nedan, I:4). För åskådaren blir det fråga om ett slags dubbelprojektion i det att han får se *både* skådespelaren och rollen, och detta bidrar till den komplikation som Forssell vill ha i god teater. Komplikation är ett nyckelbegrepp i hans teateridéer, vilket kommer att ytterligare belysas nedan.

3. Den komplicerade rollen

Det finns många belägg för att Forssell hyser ett stort intresse för Chaplin. Detta intresse har bl.a. att göra med Forssells franska bakgrund. Medan man här hemma betraktade Chaplin som en föga märkvärdig farsmakare, uppfattades han i Frankrike – där bl. a. Barrault lärde av honom – tidigt som betydelsefull därför att han var gycklaren i modern form. Vad jag tidigare sagt om Forssells syn på den starka personligheten (I:2) är i högsta grad tillämpbart på Chaplin: Den roll han framträder i på film har han skapat själv och han är den ende som kan spela den. Forssell visar också intresse för andra filmskapare och filmskådespelare med liknande förhållande till rollen: Buster Keaton,[1] Boris Karloff[2] och Jacques Tati[3]. Att jag väljer att beröra Forssells syn på Chaplin under avsnittet "rollen" och inte under "skådespelaren" är inte helt godtyckligt. I sin Chaplinbok[4] menar Forssell att Chaplin som människa och konstnär är mindre intressant än den roll han kom att spela som tidens skickligaste och inflytelserikaste narr (s. 9).

Rollen är Chaplins egen men den kan ses mot bakgrunden av en tradition, något som också kommer fram i Forssells bok: Chaplin och hans gelikar har på film "ersatt den långdans av dansare, pipare, pierrots, colombines och harlekiner med benen i vädret som hjular genom historien sedan antiken" (s. 11). Universaliteten i Chaplins konst behöver inte vara större än "en bortglömd harlekins på en medeltida borggård" (s. 12). "Sedd ur Commedia dell'artetraditionen" har Chaplin drag av Harlekin och Pierrot, "vars vita ansikte är en komisk sorgens mask" (s. 57). Forssell markerar också sin syn på Chaplin-gestaltens samband med commedia dell'arte genom att jämföra med paret Pierrot–Colombine på s. 74 och 85.

I sina första filmer befinner sig Chaplin i den primitiva farsens tradition, påpekar Forssell i en *DN*-artikel 15.3.1953 (även *Chaplin,* s. 33f.). Det är den tradition som har mer med mekanik än med estetik att göra. Dessa tidiga filmer har

numera föga underhållningsvärde (s. 40) och kan trots sin dramatik verka alltför harmlösa och spänningslösa (s. 64). Någon sympati finns det inte heller plats för i dem (s. 38).

Mycket tidigt lyckades ju Chaplin skapa en roll som innebar en förnyelse av de gamla stående typerna i bl. a. commedia dell'arte; en roll som förenade egna drag med drag från sina föregångare. Det är emellertid viktigt att konstatera att det inte är denna tidiga, okomplicerade roll som främst intresserar Forssell. Det som intresserar honom är istället den Chaplin som inte längre är en fast roll i commedia-stil, utan tagit steget ut ur slapstickfarsen och som kan förändras och utvecklas.

Om målet för och funktionen hos teatern enligt Forssell är att skapa en fruktbar osäkerhet hos åskådaren, vilket jag kommer att hävda nedan (I:4), är medlet naturligtvis inte en osäkerhet hos skådespelaren. Denne är tvärtom kunnigt medveten om vad han gör; osäkerheten kommer istället av komplikation hos rollen. Ett drag hos den komplicerade rollen är att den är både sympatisk och osympatisk. Om Chaplin heter det i Forssells bok: "Han är ingalunda alltigenom sympatisk i sina metoder; de kan ofta överskrida gränsen för det tillåtna." (s. 72) I *Expr* 2.6.1969 skriver Forssell om Chaplin att denna skapat "den komiska filmens intressantaste, mest motsägelsefulla, på samma gång muntra och egendomligt frånstötande" gestalt (*En bok för alla människor,* s. 96). Och han har sagt mig att rollen är mer sammansatt än vad man i allmänhet märker. Chaplin är verkligen inte helt sympatisk (samtalet 10.1.1974).

Ett annat drag i den komplicerade rollen Chaplin är vad Forssell i Jonas Cornells intervju i *KvP* 15.9.1963 kallar "balansgången mellan det tragiska och det komiska, det tragiska som blir komiskt". Det är "den skräckens komik à la Clownen Jac som han (---) ända fram till *Monsieur Verdoux* berikat i uttrycksfullhet och ambivalens" (*Chaplin,* s. 17).[5] I *Chaplin* heter det vidare att skräcken i komiken finns antydd redan i *Guldfeber* (1925) och att Chaplins hela senare produktion illustrerar att komikerns arbete är högst tragiskt (s. 84). Kafka arbetade med något av samma metod som Chaplin, påpekar Forssell vidare: komiska uppförstoringar, tragisk komik (s. 78). Ett sista exempel på det komiska och det tragiska hos Chaplin, denna gång från *Expr* 30.9.1964 (*Nedslag,* s. 132): "Det finns inte ett komiskt ögonblick som inte i nästa branta ögonblick kan störta ner i tragedin. Och han väntar kyligt in alla vändpunkter."

I den artikel och på den sida varifrån det sista citatet ovan är hämtat läser man också:

> Chaplin är en mutation och en solitaire. Skulle man ändå jämföra honom med någon vore det kanske Molière. Han utgör liksom Molière en ståndscirkulation i sig; det ger honom överblick. Han uppstår mitt i en tradition, farsens, där man har svårt att skilja på mitt och

ditt, pa egenart och imitation, och där man ändå inte – för övrigt lika litet som han själv! – kan förneka att han är *bäst*. Det finns andra, kanske väl ytliga, paralleller. (---)
Men det är ändå i kylan och ensamheten de mest liknar varandra.

I inledningen till Radioteaterns *Hustruskolan* 5.10.1969 säger Forssell att Chaplin och Molière påminner mycket om varandra; bådas scen omfattar hela världen, även "i högsta grad världen som en social trappa, som klassamhälle", och båda använder sig av "komedin, av farsen, av det komiska".

Molière är en av Forssells favoriter. I en intervju 1971 i tidskriften *Vi* (Annette Kullenberg) menar han att Molière till skillnad från Shakespeare utstrålar värme. "Jag kan tänka mig att ringa upp honom och säga: det här var en bra scen!" (h. 14, s. 21)[6] Forssell har översatt tre av Molières dramer, nämligen 1958 *Don Juan eller Stengästen,* 1958 *Hustruskolan/Äktenskapsskolan* (*L'École des Femmes*) och 1959 *Borgare och adelsman.* Översättningarna stimulerade honom mycket, särskilt kanske *Äktenskapsskolan,* säger han. Molière är den dramatiker som Forssell känner mest släktskap med, den enda dramatiker han "verkligen lärt av, verkligen älskat".[7]

Det mesta Forssell skriver om Molière gäller explicit rollen, den komplicerade rollen, och främst – för att låna ett ord som Forssell använder i samband med Molière men inte i samband med just rollen – den atonala rollen.[8] En viktig uppsats av Forssell heter "Molière och den atonala teatern", och han använder på nytt ordet atonal inne i uppsatsen: "Det gäller för teatern, den atonala, att utstråla samma tragikomiska svävande suggestion som Ulla Sjöbloms Yvonne." (*Teater* 2, s. 388)[9]

Ordet atonal är ju en musikterm men det används någon gång i teatersammanhang liksom många andra musiktermer. I senaste upplagan av *Sohlmans musiklexikon* (1975–78) sägs att ordet ursprungligen brukades i nedsättande syfte om sådan musik som inte uppvisade – och inte uppvisar – de särdrag som man brukar förknippa med musik från den dur–moll-tonala epoken (bd 1, s. 227). När jag frågade Forssell vad i musiken han närmast har i tankarna när han talar om det atonala i teatern, svarade han (brevet 2.2.1975): "Obundenhet av dur–moll-tonalitet. Det komiska och det tragiska samtidigt. Arnolphe". Forssell använder alltså ordet som en synonym till tragikomisk.

I inledningen till Radioteaterns *Hustruskolan* 5.10.1969 säger Forssell att Arnolphe är komisk därför att han tror att han är förmer eftersom han har pengar och därför att han tror att en falsk adelstitel förhöjer hans människovärde. Men Arnolphe är också tragisk eftersom han är ett offer för falska föreställningar om att människovärde mäts i ställning och pengar. "Han är komisk och tragisk – märk hur noga Molière pekar på hans goda sidor", och märk hur hans kärlek blir stor och äkta. "Molière uppträder i komisk mask (---) men bakom ryggen håller han, i vänster hand, den tragiska masken." Också i Cornells intervju i *KvP*

15.9.1963 för Forssell det tragikomiska på tal just i samband med *Hustruskolan.*[10] På liknande sätt uppfattar Forssell titelrollen i *Don Juan.* Han menar i inledningen till Radioteaterns föreställning av dramat 7.12.1969 att Don Juan är både full av ondska och pojkaktigt stolt över sina bedrifter, på samma gång konsekvent ond och djupt tragisk – dvs. fruktansvärt olycklig.

I sin inledning till Radioteaterns föreställning av *Tartuffe* 2.11.1969 hävdar Forssell att en del av Molières komedier är så enkla att de kan kallas barnteater. Dit hör *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) och *Borgaren som adelsman.* Huvudpersonen genomgår inte någon förvandling under spelets gång, utan är mest en förevändning för skratt. Vid ett liknande tillfälle, nämligen i inledningen till Radioteaterns föreställning av *Borgaren som adelsman* 1.3.1970 jämför Forssell istället sådana komedier med den svenska buskteatern. Förutom de ovan nämnda styckena räknar han hit även *Scapins rackartyg* (1671) och *Georges Dandin* (1668). Den här typen av komedier skiljer sig från de stora verken bl. a. därigenom att de visar en sida av Molière som Forssell inte finner alldeles sympatisk: "Han är totalt känslolös, totalt hjärtlös mot huvudpersonerna."

I "Molière och den atonala teatern" ger oss Forssell under rubriken "Iakttagelser kring Molière", i nio punkter sin syn på Molière och samtidigt på hur god teater bör vara beskaffad. Man kan jämföra vad Forssell här skriver i punkt åtta med vad han säger om Molières känslolöshet och hjärtlöshet mot huvudpersonerna i de enkla komedierna: "Den som är fascinerad av de obehagliga hjältarna, antiheroerna, 'les cocus', politiska, moraliska, gå till Molière. Ingen hyser mera förakt och större medlidande." (*Teater* 2, s. 390) Eller man kan jämföra vad han säger om de enkla komedierna med inledningen till Radioteaterns *Den inbillade sjuke* 5.4.1970: "Men hos Molière lyckas den /teatern/ ändå ta fram det bästa, det mänskligaste. En låg röst full av ironi, och full av förståelse." Man förstår av detta att det inte är för de enkla komedierna som Forssell beundrar Molière, utan för den andra gruppen, de stora komedierna.[11]

En distinktion mellan de båda grupperna gör Forssell i sin inledning till Radioteaterns *Tartuffe* 2.12.1969 när han definierar skillnaden mellan barnteater och "den teater för vilken man kanske måste vara lite äldre och världsvisare". I barnteatern kommer boven in och placerar sig t. ex. i ett träd. Hjälten kommer men ser honom inte, utan frågar barnen i publiken var boven är. De svarar 'I trädet!'. Men hjälten tittar upp i fel träd och ser därför inte boven. Det är barnteater. Men antag, säger Forssell, att hjälten kommer in och ser upp i rätt träd, ser boven, men ändå säger att han inte ser honom. Att hjälten ser faran men låtsas att han inte ser den, att han *vill* bedragas, det är inte barnteater. Däremot är det ett drag i en komplicerad roll hos Molière, enligt Forssell.

All den ondska den klarsynta omgivningen ser hos Tartuffe är bara förtal i Orgons ögon. Att det finns människor som låtsas att de inte ser skurk-

aktigheten, det är en otäck sanning. Orgon *vill* inte se "att denna levande symbol för hans egen andliga trångsynthet är en simpel hycklare, som utnyttjar hans idealistiska trångsynthet". Tartuffe är den mest skrämmande av Molières roller. Den mest gripande menar Forssell är Arnolphe i *Hustruskolan* (ib.). I punkt tre under "Iakttagelser kring Molière" förklarar han: "Arnolphe i *Äktenskapsskolan,* min privata favorit, är inte en tragikomisk och svävande person därför att han är förblindad. Det är komiskt och enkelt. Utan därför att *han vill vara förblindad.*" (*Teater* 2, s. 389f.)

Den beundran Forssell hyser för Molière är anmärkningsvärd och hänger ihop med hans intresse för den franska traditionen och för franska värderingar (ovan, Inledning). Molière har annars i Sverige kommit att stå i skuggan av Shakespeare eftersom en utbredd uppfattning har varit att man hos denne finner mer spänning, starkare rollpersonligheter o.d., medan man gärna betraktat "franskklassikern" Molières dramatik som litet tråkig och livlös. Så var exempelvis fallet med Strindberg i vilkens *Memorandum till medlemmarne av Intima Teatern från regissören* man kan läsa att Shakespeare tecknar människorna "i alla deras facer", i motsats till Molière som "verkligen ger typen utan liv och lemmar".[12]

Om teaterrollens psykologi yttrar sig Forssell i Cornells *KvP*-intervju 15.9.1963:

> Men man kan också tänka sig en absurd psykologi, där en person i ena stunden är på ett sätt, i den andra stunden på ett annat. Någonstans, utanför dramat, stämmer det i alla fall . . . som två parallella linjer som möts fast inte här, där vi är.

I samband med att Forssell under punkt tre i "Iakttagelser kring Molière" menar att Arnolphe är tragikomisk och svävande och vill vara förblindad, betonar han: "Logiska personer, jag upprepar, finns bara i dåliga teaterpjäser", och under punkt två: "Ingen levande dramatisk personage är stöpt som ett fabriksljus i en psykologisk form. Allt flyter. Inte heller är han uppdragen med en psykologisk nyckel i ryggen." (*Teater* 2, s. 389)[13] Ett annat exempel: I radions *Teaterkrönika* 12.1.1968 (protokoll) nämner Forssell att en av de saker som fascinerade honom hos drottning Christina och fick honom att skriva om henne, var

> att hon inte hängde ihop, att allting som sas om henne motsa vartannat. Detta tyckte jag stämde alldeles utmärkt med min antipsykologiska inställning när det gäller dramatiska figurer. Att de över huvud taget inte utvecklas i en rak linje utan att deras kardiogram så att säga visar enorma svängningar.

Något som enligt Forssell lockar honom och andra dramatiker att skriva historisk dramatik är – som han påpekar i *Expr* 15.2.1968 i samband med premiären på *Christina* – att det är "uppenbart att sådana gestalter i sin hämningslöshet spränger ramarna för den konventionella teaterpsykologin – eller varför

inte den konventionella psykologien över huvud taget".[14] I radions *Teaterkrönika* 12.1.1968 (protokoll) frågar sig Forssell varför så många dramatiker skriver historiska dramer. Varför är Brechts *Den goda människan från Sezuan* (1942) aktuell, t. ex.?

> Ja, det är väl just det att man får ett avstånd som gör att man på sätt och vis har större frihet än man har mot nutidens psykologi, och så tror jag också att publiken har mindre fördomar beträffande hur människor ska uppträda om man förlägger dem i en annan tid.

När det gäller Forssells syn på rollens psykologi befinner man sig i en situation där man inte får låta lura sig av något enstaka uttalande. Av två uttryck i citaten ovan, "absurd psykologi" och "antipsykologiska inställning", skulle man kunna dra slutsatsen att Forssell avser en frånvaro av psykologi, dvs. att rollen bör bete sig på ett sätt som vore skilt från hur vi människor beter oss; att rollen skulle "handla absurt" som i exempelvis Ionescos eller Becketts dramer. Så är emellertid inte fallet. Forssell vill spränga den konventionella psykologin, det är tydligt, men detta är inte nödvändigtvis detsamma som att överge *all* psykologi. Snarare är det fråga om irrationell kontra rationell psykologi. I samband med *Christina* ovan talar han också om gestalter som spränger ramarna inte bara för teaterpsykologin utan för psykologin överhuvud taget. Forssell vill att rollen skall reagera och handla på ett sätt som står i överensstämmelse med hur vi själva reagerar och handlar: ologiskt och mot den konventionella psykologins "regler". Hans rollpsykologi är alltså i så måtto realistiskt motiverad.

I Björksténs *Entré*-intervju 1975 (h. 4) gör Forssell en koppling mellan denna okonventionella psykologi och det tragikomiska i det att han svarar på frågan vad det är i den mänskliga karaktären som han vill ha fram; vad som får honom att skriva roller. Jag är realistiskt inriktad, säger Forssell. Det är ett kort språng mellan sorg och glädje hos oss människor. Detta menar han är realistiskt, det är så man fungerar. För en analytisk skådespelare, en som vill att logiken skall bestämma rollens reaktioner, blir det svårt att spela en sådan roll. Hos mig ger det ena aldrig det andra på det sättet, säger Forssell. "Där är det gnistor som sprakar mellan olika känslolägen, en oro." Forssell tycker att han därvidlag lärt något av Strindberg som har detta oroliga, hos honom kan vad som helst hända (s. 16f.).

Har Strindberg då också samma syn på den konventionella psykologin och på rollkaraktären som Forssell? Strindberg är visserligen svårhanterlig när det gäller psykologi, men vi kan konstatera att han åtminstone i Förordet till *Fröken Julie* är inne på samma tankar som Forssell. Han säger sig där (*SS* 23, s. 103ff.) vara misstrogen mot de enkla teaterkaraktärerna eftersom människans handlande styrs av så många olika impulser och eftersom hennes själskomplex är så rikt. Om Strindberg och Forssell har olika syn på hur man skall uppfatta rollen

hos Molière, är de varandra nära vad gäller den komplicerade rollen och den okonventionella psykologin.

Den motvilja Forssell hyser mot en roll som framställs med rationell, logisk psykologi, motsvaras av en motvilja mot rollen i den psykologiserande teatern. Redan 1953 skriver han i *FiB* (h. 13), vilket sedan togs med i *Nedslag* 1969 (s. 105):

> Huru länge skall det förskräckliga psykologiska dramat, likt den omusikaliska klumpiga björnen med en kedja om sin fot, tillåtas dansa på den svenska scenen? Ni känner alla detta förfärliga psykologiska drama i vilket de medverkande (---) talar om sig själva med en kunskap och en omtanke som bara kan förklaras med att författaren själv befinner sig i sufflörluckan och viskar sanningen i deras öron

Sin negativa syn på den psykologiserande teatern visar Forssell också i den *Expr*-artikel 17.12.1975 där han visserligen angriper en del uttalanden av Bengt Jahnsson men håller med honom på en punkt. I mitten av sextitalet upptäckte Jahnsson att teatern med sitt eviga psykologiserande ställde för stora krav på publiken, säger Forssell. Att teatern skulle sänka sina krav går Forssell inte med på. Men: "Det där med psykologiserandet kan jag glatt hålla med om: det *var* en pest."

4. Föreställningen och publiken

Liksom det för Forssell är viktigt att dramatikern har sinne för rytm när han skriver sitt drama (ovan, I:1) och att skådespelaren har det när han framställer sin roll (ovan, I:2), är det viktigt att den färdiga föreställningen har rytm. När Forssell talar om föreställningens rytm, kommer han gärna in på att svensk teater spelas för långsamt. Strindberg spelas alltid eller nästan alltid för långsamt hos oss, därför märker vi inte den franska lättheten i hans språk och rytm (ovan, I:1). Fransmännens sätt att spela teater är lättare än vårt, sade Forssell vid sitt framträdande 24.1.1978 i Västerås. Man spelar "utan pedal", medan vi har pedalen nedtryckt hela tiden. Svenska teatrar spelar tungt, franska smattrar.

Som jag visat i inledningen fick Forssell tidigt erfarenhet av fransk teater, och han menar att det franska lustspelet, boulevardpjäserna, kan bli oerhört roliga just därför att de spelas så fort. Detta sade han i *Entré*-intervjun 1975 (h. 4, s. 13). I samma intervju beklagade Forssell att hans dramatik aldrig spelas i Sverige som han vill att den skall spelas. Att han ideligen blir besviken beror på att nästan allting han gjort blir för långsamt när det spelas här hemma. Ingen dramatik spelas särskilt fort i Sverige, menar Forssell, och det beror på den teatertradition vi har (s. 12).

Vid vårt samtal 9.5.1977 gav Forssell ett exempel på mindre lyckade uppsättningar av hans dramatik. *Galenpannan* (1964) i TV 1974 var inte bra. Den gick alldeles för långsamt. Han tyckte att dramat blev mycket bättre på Irland 1971. Där spelades det mycket fortare men utan att något ströks i texten.

Om en teaterföreställning någon gång spelas tillräckligt fort hos oss, kan Forssell bli entusiastisk. När Pistolteatern 1977 satte upp Dario Fos *Vi betalar inte! Vi betalar inte!* (1975), utropade han i *Expr* 8.6 att det var många år sedan han såg något så "vitalt, frustande, nytt och ursinnigt på en svensk scen". Det som åstadkom detta var i första hand tempot. Många Fo-föreställningar har tidigare kört fast "i det svenska scenspråkets hummande gyttja".

Allting i Forssells teateridéer pekar fram mot den färdiga föreställningen då dramatikern och regissören har gjort sitt och allt är närvaro och nu. I programbladet till *Kröningen* på Dramaten 1956 (s. 6) kunde man läsa:

> Men för framförandet av en pjäs gäller det bara, o fruktansvärda tanke hos alla som ikväll står på Dramatiska teaterns scen, Nu och Er.
>
> Detta är teaterns natur, en källa till dess ständiga oro (---).
>
> Dess väsen är Närvaro, teatern måste alltid vara närvarande i samma ögonblick ridån går upp.

För Forssell är teaterns närvaro inte något abstrakt begrepp utan en påtaglig, fysisk realitet. Människa möter människa. Han berättade vid vårt samtal 9.5.1977 att han alltid varit oerhört fängslad av cirkus, och att det är cirkuslukten, närvarokänslan som fascinerar honom. Vid publikframträdandet samma dag svarade Forssell på min fråga vad man skall ha teater till, att för honom är teater detta att det är närvarande, man känner lukten och hör gnisslet, skådespelarna finns där och luktar, svettas, stammar och kommer av sig. Det som intresserar Forssell är teatern i sig, säger han i *Entré*-intervjun 1975 (h. 4, s. 15), den fysiska närvaron, kontakten över rampen. För Forssell är hela teatersituationen rolig (s. 16). Människor uppträder för människor. Det är ett lustmoment förknippat med den levande teatern, en lust som finns bara där.

På frågan om han haft någon mycket stark teaterupplevelse i barndomen, svarar Forssell Kar de Mumma-revyerna (s. 14). I en artikel till Kar de Mummas 70-årsdag (*Expr* 14.8.1974) hyllar han honom som den som förändrade den nioårige Lars Forssells syn på teatern. Blanche-teatern blev hans livsluft. Att den luften kunde skäras med täljkniv märkte han inte, och i minnet är t. o. m. upplevelsen av den dåliga luften och trängseln lustfylld. "Allt är lust när jag sluter ögonen och minns. / Teaterlust."[1]

När Forssell hyllar teatern på filmens bekostnad, beror också detta på att teatern är närvarande. I *Expr* 10.8.1964 skriver Forssell att skådespelaren på teatern är "en människa bland människor som reagerar på människor, inte en

skugga som bara fortsätter att glida över väggen" (*Nedslag*, s. 138). På teatern kan skådespelaren slå tillbaka, vilket han inte kan göra i filmen (ib.). Den möjligheten har skådespelaren såsom närvarande på teatern. I filmen är han frånvarande och därför utlämnad.[2]

Den första punkten i "Iakttagelser kring Molière" lyder: "Det är alltid möjligt att gå runt en person, även den obotligt komiska. Man ser honom framifrån, från sidan, bakifrån och över axeln. Förse honom med smådrag som bidrar till familjäriteten." (*Teater* 2, s. 389) I sin inledning till Radioteaterns *Hustruskolan* 5.10.1969 säger Forssell – utanför manus – att "man kan gå runt honom /Arnolphe/ precis som man går runt en människa". På samma sätt som man kan gå runt en roll kan man gå runt en problematik: "Det snillrika med 'Marat/Sade' (---) är att problematiken är *projicerad, gestaltad.* Och med gestaltning menar jag att man kan gå runt problematiken, se den från alla håll, i ansiktet och i nacken, som man kan gå runt en människa." Så uttrycker sig Forssell i "Teaterdrömmar" (*Teater* 2, s. 393) om Peter Weiss' drama.

Ingvar Holm citerar detta i *Drama på scen* (1969) och kallar det för en god beskrivning av distansen i teatern. Denna ironiska distans medför momentant en klarvakenhet, menar Holm (s. 306). Här är det emellertid inte fråga om distans i något förenklande eller didaktiskt syfte utan om en distans avsedd att ge komplikation. Av Forssells yttranden framgår att han förkastar den logiska och psykologiskt enkla och "trovärdiga" rollen till förmån för den komplicerade rollen. I fortsättningen kommer jag att visa att Forssell *genom komplikation vill uppnå osäkerhet hos åskådaren, en fruktbar osäkerhet som han vill skall förändra åskådaren.*

I "Molière och den atonala teatern" poängterar Forssell hur viktigt det är att publiken attackeras (*Teater* 2, s. 386), antingen detta sker ur bakhåll eller rakt framifrån. Huvudsaken är *att* den attackeras. För att visa att sådana tankar inte bara är centrala hos Forssell utan också konstanta, kan jag nämna att han redan 1953 (*FiB*, h. 13) vill att vad han kallar den Ramelska teaterandan skall "släppas lös i akvariet som en sågfisk, på det att akvariet må sågas upp och dess sprattlande innehåll spolas över parketten och rycka publiken med sig" (*Nedslag*, s. 106). När kommer De Stora Förolämpningarnas tid? frågar Forssell och jämför Povel Ramel med Karl Gerhard som insett hur satiren och förolämpningen kan fungera på teatern. När Ramel börjar kasta brinnande svavel ut i salongen kan allt hända (ib.). Tjugotvå år senare skriver Forssell i brev till mig (2.2.1975) att man avskyr hans pjäser från höger till vänster. "Det var ju det jag ville." Åskådaren skulle sätta sig kapprak och börja fundera, men man har valt att fly.

Huruvida publiken attackeras ur bakhåll eller framifrån är alltså inget pro-

blem. Inte heller om teatern är stor eller liten (*Teater* 2, s. 385f.). Vilka dramaturgiska eller tekniska medel man väljer för att nå sitt syfte är inte det viktigaste. Konstnären väljer de medel med vilka han tror sig nå sitt mål, medlen får aldrig bli självändamål. Forssell säger i *Expr*-artikeln 10.8.1964 att han "hatar när narrarna jamsar om kameravinklar", och sätter mot detta den scen i *Nattvardsgästerna* (1962) där Ingmar Bergman under åtta minuter visar en monolog av "en enda ensam förtvivlad kvinna" (*Nedslag,* s. 138 och 135).[3]

Detta att målet för teatern är det viktiga och det som bestämmer konstnärens användning av till buds stående medel kan föra tanken till två sinsemellan så olika teatermän som Artaud och Brecht. Forssells syn på teatern och åskådaren har drag gemensamma med båda dessa, och han talar om dem båda när han formulerar sig om drama och teater.

För Artaud står åskådaren i centrum för iscensättningen som i en religiös rit. Åskådarens medverkan i föreställningen består däri att föreställningens viktigaste skeende inträffar inom honom själv.

För Brecht är det också åskådaren som motiverar teaterns existens, åskådaren såsom deltagande inte i en religiös rit utan i en intellektuellt didaktisk process. Ett exempel ur *Schriften zum Theater:*

> Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muss aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist grosse Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.[4]

Brecht ville med sin teater nå ut till alla, några drag av exklusivitet finns inte hos honom, åtminstone inte i hans program. Annorlunda förhåller det sig med Artaud. Hans teater ställer stora krav på publiken och kan därmed inte vända sig till alla. Den är exklusiv. Forssell står här närmast Artaud. Två yttranden ur "Teaterdrömmar" får styrka mitt påstående:

> Hur många författare som har sålts bra – eller haft en succé på teatern – har känslan av att någon har läst hans bok eller egentligen sett hans pjäs? Upplagorna – eller omfånget av teaterpubliken – tycks stå i omvänd proportion till upplevelsen. "Jag behöver bara en läsare", sa Gösta Oswald. *En* läsare som verkligen *läser*. "Kröningen" (---) bevistades en kväll av sexton åskådare. (---) Men det kanske var sexton som verkligen såg!
>
> (*Teater* 2, s. 397)

> Man talar om en teater för alla. Varför alla? Alla är inte musikaliska. Som om man inte visste att teatern engagerar långt djupare än t. ex. filmen. (---) Det är *ansträngande* att gå på teatern, t. o. m. om den bara bjuder på hallonsaft.
>
> Teatern skrämmer, angriper, förgriper sig på publiken – när den är som bäst.
>
> (*Teater* 2, s. 398)

Gemensam med både Artaud och Brecht har Forssell viljan att attackera, chockera och provocera. Alla provokationer är meningsfulla, menar Forssell i Lars-Olof Franzéns *DN*-invervju 6.10.1968. De avslöjar vårt kryperi och vår auktoritetstro. I intervjun uttrycker han också en önskan att skriva en pjäs med ett svenskt material som motsvarar de provokationer som Lenny Bruce använde (vilket så småningom skedde med *Show*).

Den artikel Forssell publicerar i *Expr* 3.3.1967 (och sedan både i *Nedslag* och *Teater* 2) kallar han ". . . tal i den döende svenska teaterns sak". Den svenska teatern är döende därför att den saknar aggressivitet. Fåtöljteater har vi nog av, vad vi behöver är teater med häftstift på fåtöljerna. Min *Galenpanna* var fatöljteater, säger Forssell. Med *Flickan i Montreal* (1967) vill jag något annat: en "rå, vulgär, aggressiv teater som inte lämnar publiken någon ro, som utmanar den med alla medel". Forssell ironiserar över de åskådare som växlar mellan en konfektbit ur påsen och en från scenen (*Teater* 2, s. 403ff.).

I sin uppskattning av den aggressiva teaterstilen måste Forssell ha påverkats av sin Parisvistelse. I Frankrike finns, alltsedan surrealisterna och Alfred Jarry i början av seklet, en aggressivitetens teatertradition, och denna tradition har vidareutvecklats av den politiska kabarén. I Paris stiftade Forssell bekantskap med hårt satiriska och mycket upproriska kabaréer som uppfördes i små lokaler litet varstans.

Det kan för övrigt nämnas att Forssell och Pär Rådström efter franskt mönster introducerade den politiska kabarén i Sverige. I Paris hade de bl. a. sett den aggressiva *Deux Ânes* och hemma gjorde de tillsammans en politisk kabaré för radio säsongen 1955–56 som de kallade just *Två åsnor*. På Karin Kavlis förslag flyttade kabarén 1958 till Göteborgs stadsteater. Somligt behöll man från radion, annat skrev man om.[5]

I sin *Expr*-art. 17.9.1968 med rubriken "Föraktets teater" menar Forssell att Bengt Bratt och Kent Andersson med *Hemmet* och *Flotten* (båda 1967) vill utmana borgerligheten, men att borgerligheten är förtjust. De vill utmana publiken men istället flirtar de med den. De kastar ingen bomb, de säljer sin charm. Det finns hyckleri, bluff och förställning i botten. Artikeln slutar: "Jag proklamerar, med självförakt, föraktets teater!" (*Nedslag*, s. 124ff.)[6]

Detta är centralt hos Lars Forssell. Han avslutar "Molière och den atonala teatern" så: "I den kompakta, ostmjuka, till intet förpliktigande svenska liberal- och radikalismen, varför tycka rätt? Gör en pjäs *mot*. Då vaknar kanske andarna!" (*Teater* 2, s. 390) Som en aforism formulerar han tanken i *Dramaten* 1970/71 (h. 10, s. 17): "Vi lever i en värld där det gäller att hålla tungan rätt i mun. / Därför bör man hålla den fel."

Det gäller att göra tvärtemot om man så hamnar hos "den obehaglige Henry de Montherlant". Forssells inställning till denne är ambivalent. På samma gång

som han politiskt står långt från denne konservative författare har han en "viss svaghet" för honom. I ett samtal mellan Forssell och Stig Ahlgren 1964 sägs att vi har en kulturradikal konformism i Sverige och att vi skulle behöva en konservativ intelligentia som kunde fungera som väckarklocka. "Montherlant, utropar vi båda samtidigt!"[7] Denna syn ligger inte alltför långt från vad Forssell skriver om John Milton i *Utsikt* redan 1949 (h. 1, s. 19f.):

> Bakom hatet, den järnhårda moralen, de personliga utfallen i "Det förlorade paradiset" och "Samson Agonistes" ligger en förmåga att genomskåda och en vilja att förstå Satan själv, om det gäller. (---) Principiellt tror jag moralisterna behövs, de vidsyntaste och de strängaste. I Milton respekterar jag inte en annan tid utan den konsekventa otidsenligheten.

Forssell vill väcka åskådaren, han vill att teatern skall ha sådan chockverkan att den ger möjlighet till uppvaknande. Åskådaren skall se med nya ögon och med dessa se sin världsbild vackla. Detta uppvaknande är nödvändigt i Forssells teater, därför att där finns fröet till den osäkerhet som han vill att åskådaren skall känna. "Det var ju det jag ville. / Man skulle sätta sig upp. Kapprak, och börja fundera." (brevet till mig 2.2.1975)

Också här är Molière en inspiratör. Forssell säger i inledningen till Radioteaterns *Misantropen* 4.1.1969 att man vet var man har människohataren, Alceste, "men man kan inte vara riktigt säker på var man har Molière", och i inledningen till Radioteaterns *Tartuffe* 2.11.1969 menar han att det i Molières stora komedier finns "ett mystiskt drag, ett skrämmande, ett gripande som gör oss osäkra". Vid vårt samtal 10.1.1974 påpekade Forssell apropå *Hustruskolan* att det finns ett element av osäkerhet i det dramat; man får aldrig riktigt klart för sig hur det hänger ihop. Forssells viktigaste uttalande om just osäkerheten finns i den uppsats som heter "Molière och den atonala teatern". Dess tre första avsnitt handlar visserligen explicit mycket litet om Molière, men det fjärde och sista avsnittet (*Teater* 2, s. 389) har fått överskriften: "*Iakttagelser kring Molière* (som allt ovan indirekt handlat om)".

"Molière och den atonala teatern" börjar:

> Vad menade Artaud med sin *grymma teater?* Det är tveksamt. Menade han i första hand en teater som var grym mot publiken, som piskade den, kvävde[8] den, torterade den? Eller menade han en teater som var full av grymhet, av sadistiska upptåg, djävulsmässor och niktflammor, kort sagt en finare Grand Guignol? (---) Om man nu läser de tre första delarna av "OEuvres Complètes", brev, synopsis, pjäsanalyser, tror man sig – tror *jag* mig – märka att han samtidigt och på ett mindre demonstrativt och ytligt plan med sin grymhet menade ett slags *andlig terror*. Och denna terror skulle åstadkommas med att hos publiken skapa en *osäkerhet* om *vad de egentligen ser*. (---) Den publik som satte sig till rätta för att gråta över en skön tragedi eller skratta åt en glad komedi skulle, plötsligt, varken veta ut eller in. Den skulle finna sig svävande. Och detta är i mitt tycke en radikalare och ur publiksynpunkt djärvare teaterestetik än den *teatrala* med narrar virvlande på scenen och i salongen eller den förtroliga *verklighetsnära* (---) som viskar och kuttrar över rampen.
>
> (*Teater* 2, s. 385)

Artauds programskrifter är ju svårtolkade, men jag behöver här inte heller fördjupa mig i hans teateridéer. Det viktiga är att se hur Forssell uppfattar dem. I citatet ovan börjar Forssell med att ställa frågan om Artaud menade att teatern skulle vara grym på så sätt att den torterar publiken eller om grymheterna skall försiggå på scenen. Han svarar inte på frågan utan går vidare och säger vad han tror att Artaud *samtidigt* menade. Forssell tolkar alltså Artauds grymhet så att den dels avser en grymhet på ett "demonstrativt och ytligt plan", men denna yttre grymhet är för Forssell så ointressant att han inte bryr sig om att fundera över hur den ser ut, och dels innebär Artauds grymhet för Forssell också på ett djupare plan ett slags andlig terror som hänger samman med att publiken är osäker om vad den egentligen ser. Det är denna senare tolkning som för Forssell är den viktiga och det är den som för honom gör Artaud intressant.

I "Molière och den atonala teatern" läser man vidare: "Varför är Artaud fascinerad av Steve Passeur, en av det franska tjugo- och början trettitalets älsklingar? En komedi, en tragedi som *Les Tricheurs* ter sig vid första ögonkastet som en vanlig boulevardpjäs men är det inte." Det är en pjäs om en man som vägrar att ligga med den kvinna han älskar, därför att om kärleken förverkligades skulle den också vara borta. Han vore alldeles omöjlig i en roman, säger Forssell, liksom Arnolphe och Den borgerlige adelsmannen vore det. Men här står han levande på scenen, övertygad om att han har rätt, och skapar "den osäkerhet hos publiken som är den verkliga teaterns livsluft" (*Teater* 2, s. 386). Hans egendomliga närvaro försätter oss i svävning. "Och detta är på en gång subtilt och grymt, i Artauds mening." (s. 387) Forssell använder här ordet "svävning" liksom han skriver (s. 385) att Artaud vill att publiken skall finna sig svävande, och (s. 388) att den atonala teatern skall utstråla "svävande suggestion".

Liksom Forssell föredrar teatern framför filmen därför att teatern är närvarande (ovan, I:4), så talar han här i samband med *Les Tricheurs* om teaterns styrka såsom närvarande i annan mening än romanen, och det är fråga om en närvaro som gör det orimliga osäkert. Teatern måste gå direkt i blodet som alkohol eller druvsocker, menar Forssell.[9]

Den åskådare som sätter sig till rätta för att gråta över en skön tragedi eller för att skratta åt en glad komedi på Artauds grymma teater, kommer alltså enligt Forssell att veta varken ut eller in. Forssell förkastar säkerheten i den tonala teaterns komedi-tragedi, eller om man så vill dur-moll, till förmån för osäkerheten i den atonala teatern. "Man har t. o. m. nyanserat den kromatiska skalan ytterligare – Anouilh med sina vedervärdiga termer 'pièces roses', 'noires', 'grinçantes'", menar Forssell i "Molière och den atonala teatern" (*Teater* 2, s. 387).

En form av komplikation i Forssells teaterönskningar ligger i den dubbel-

projektion som uppstår när åskådaren ser *både* skådespelaren och rollen (ovan, I:2). En annan dubbelprojektion som också ger komplikation uppstår när åskådaren ser *både* komedi och tragedi, hör *både* dur och moll. Den formen av komplikation är mycket viktig för Forssell.

Att Molière har hans sympati också i detta avseende framgår redan av rubriken "Molière och den atonala teatern". I denna uppsats tänkes Molière i ett samtal förvåna sig över "de kåpare som delar upp livet i något enbart komiskt eller enbart tragiskt (---) för att vi, deras publik, skall känna oss trygga i en teatervärld och aldrig bli *störda*" (*Teater* 2, s. 388f.). Denna syn på Molière återkommer i inledningarna till Radioteaterns föreställningar, där Forssell karakteriserar Molière-teatern bl. a. så: "En ton av allvar mitt i komiken och komik mitt i allvaret." "Dörrarna går upp som när en ridå klyver sig och vi tycker oss ga in i livet, med sin fattiga rikedom och sitt rika armod."[10]

I "Molière och den atonala teatern" heter det: "Jag undrar om det inte var publikens dövhet när det gällde andra skalor än dur och moll, Brechts vägran att resignera inför denna konventionella okänslighet, som drev fram hans teser om 'Verfremdung'." Forssell förklarar vad han menar: Om en skådespelerska identifierar sig med Mutter Courage som symbolen för människans vilja att överleva, kommer publiken att gapa med tårar i ögonen, men om hon också samtidigt hyser ett förakt för Mutter Courage och hennes parasittillvaro, "då måste denna naturligt kyliga distans någonstans upplevas av publiken och skapa *oro*" (*Teater* 2, s. 387f.). Det finns alltså ett samband mellan Verfremdung och vad man kan kalla osäkerhetens teater, och Forssells intresse för Verfremdung rör alltså dess möjlighet att påverka publiken och att skapa osäkerhet. Han har här stöd i Brechts eget program för den episka teatern: "– Das ist grosse Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden."[11]

Enligt Brecht är den Aristoteliska teatern till för att sätta åskådaren i trance, och eftersom Brecht vill att åskådaren skall vara icke-hänryckt och medtänkande så förkastar han den Aristoteliska teatern främst av denna orsak.[12] Forssell följer Brecht i kritiken av den Aristoteliska skolan och menar i "Molière och den atonala teatern" att Aristoteles bär skulden till att teaterpubliken väntar sig antingen en rolig eller en allvarsam kväll (*Teater* 2, s. 387). Brecht och Forssell förkastar alltså båda vad de uppfattar som den Aristoteliska teatern, men från delvis olika utgångspunkter.

På en del punkter skiljer sig för övrigt Forssells idéer från Brechts. Forssells teater är mer exklusiv än Brechts (ovan, I:4). Vidare kan man, som Thomas Lindström gör,[13] mot den episka teaterns noggrant planerade och beräknade förlopp och upprepningar ställa Forssells ord i "Teaterdrömmar": "Den sanna teatern – och teatermannen – är oskuldsfull. Varje pjäs, varje kväll, är en ny erfarenhet." (*Teater* 2, s. 398)

När man tar del av Forssells uttalanden om drama och teater, kan man få den uppfattningen att han är motståndare till all politisk teater. Så är emellertid inte fallet. Vid vårt samtal 9.5.1977 råkade jag säga något sådant, och Forssell protesterade och sade att han fortfarande tycker om *Mutter Courage*.[14] Hans uppskattning av Brechts program gäller främst dennes uppfattning att teatern skall vara tankeväckande (brevet 2.2.1975), och liknande uttryck återkommer ofta i Forssells beskrivning av hur god teater skall vara beskaffad.[15]

Däremot förkastar Forssell säkerheten i den politiska teater som han uppfattar som indoktrinerande och naivt trosviss. I brevet till mig 3.3.1976 förklarar han:

> Med osäkerheten menar jag att "allt inte är så enkelt". Därför sätter jag mig emot, kort sagt *avskyr,* en viss form av politisk teater som gjort – eller hotar att göra – ***hela teatern*** oanvändbar som konstform.

Nästan varje bok som vill slå in sanningen i skallen på folk är dömd att misslyckas, menar Forssell (*Expr* 17.12.1970). Om god teater vill få folk att tänka, så tror dålig politisk teater inte på människors förmåga att tänka själva. Den "förutsätter att vi i publiken är dumma som bröd och därför måste ledas av händer med fem pekfingrar", som Forssell uttrycker sig i en *Expr*-artikel 13.8.1969 pa tal om den satir som ibland presenteras på våra experimentteatrar (*En bok för alla människor,* s. 152).

Den 7.10.1975 medverkade Forssell i en TV-diskussion och sade där att dåliga politiska sånger t. o. m. kan motverka sitt syfte. Om man hör dåliga sånger med vänstertendens, kanske man röstar konservativt. Det är oerhört svårt att framföra ett politiskt budskap, och de som sysslar med sådant borde studera t. ex. Brecht, sade han.

Den dåliga politiska teatern kan också motverka sitt syfte genom att fungera som en biktstol från vilken man går förlåten, och på så sätt har den betytt mycket för att lätta de besuttnas dåliga samvete (*Expr* 17.12.1975). Dålig teater lugnar samvetet, god teater oroar det, så kan man uttrycka Forssells syn. Ett annat fel hos den politiska teatern kan, menar Forssell, vara att man i sin indignation gör smutskastningen av maktens handgångna män så intensiv att publiken börjar känna medlidande och tar den angripnes parti, eller också lär sig makthavarna att handskas med och ta lätt på angrepp som bottnar i alltför stark indignation (*Expr*-artikel 31.5.1977 med rubriken "Svårt att vara elak").

Henrik Sjögrens intervju i *Kvällsposten* 6.8.1967 bär rubriken "Jag vill träffa dig i flanken". Med detta uttryck menar Forssell att han med sin teater vill träffa åskådaren där denne är oskyddad. "– JAG ÄR misstrogen mot den här direkta politiska teatern. Jag tror det är bättre med dum-dum-kulor, som folk inte märker. Annars arbetar man ofta med en opinion som redan är för, det blir bara ett slags massmöte." (ib.) I "Teaterdrömmar" heter det (*Teater* 2, s. 393):

> Jag är misstänksam mot dramer om Vietnam. 90% av salongen är där för att vädra sina aggressioner och få en bekräftelse på att de tänker rättare, sannare, bättre och högre tankar än försvarsminister McNamara. De gottar sig i sin egen förträfflighet; de bränner flaggor som rökelse åt den.[16]

Forssell menar alltså att den dåliga politiska teatern stryker medhårs och att den goda teatern skall strykas mothårs. Dessutom blir politiska samtidsdramer så lätt närsynta, säger han i den osignerade intervjun i *Scen och salong* 1968 (h. 2, s. 24). Forssell liknar misantropen Alceste vid "den moderne extremisten som i varje yttring av mänsklig aktivitet ser indoktrinering, utsugning, manipulation".[17] I "Teaterdrömmar" (*Teater* 2, s. 393) läser man:

> Det börjar bli en alltmer utbredd föreställning bland teatercritici att ett drama för att vara aktuellt måste handla om aktualiteter. (---) Vilket misstag! Man ser inte skillnaden mellan vad som är aktuellt och vad som är aktualiteter. Aktualiteter gör inget drama – de hör, förlåt mig, hemma i Aktuellt.

All levande teater "– den må sen vara skriven av Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Toller, Brecht eller Albee –" är till sin natur samhällstillvänd. Så heter det i *Teater* 2, s. 406f. Men istället för en aktualitetsfixerad politisk teater vill Forssell ha en dramatik där problematiken är projicerad, gestaltad, som i Weiss' *Marat/Sade*. Därigenom kan man gå runt den och se den från alla håll som man kan gå runt en människa (*Teater* 2, s. 393).[18]

Den engelske teaterkritikern Kenneth Tynan angrep under en debatt i The Observer 1958 Ionescos absurda dramatik och ställde mot denna en dramatik som handlar om verkligheten. Ionesco svarade med att angripa olika former av social realism. Konflikten blev en vattendelare mellan den politiskt progressiva och den absurda teatern. Absurdismen är givetvis lika litet som någon annan dramatisk skola ett enhetligt begrepp. Ändå kan man generellt säga om den att den avstår från att förmedla direkt moralisk eller social lärdom. Den förkastar den propagerande teatern; häri står den nära Forssells teateridéer. Men den går längre och förkastar också t. ex. den Brechtska teaterns sätt att bibringa åskådaren politisk insikt. En likhet med Forssells idéer finns också i Ionescos syn på det komiska och det tragiska: Ingenting kan tas helt och hållet på allvar, ingenting helt på skämt. Absurdismens historiska bakgrund liknar också den bakgrund mot vilken Forssell beskriver sina teateridéer och där vi finner t. ex. commedia dell'arte, Artaud, stumfilmen och Chaplin.[19]

Emellertid är Forssells inställning till den absurda teatern entydigt negativ. Visserligen säger han i programbladet till Dramatens föreställning av *Kröningen* 1956 att han gärna skulle vilja att åskådaren med honom "kunde känna en liten, liten smula kärlek till det som är absurt" (s. 6), men uttalandet får inte tolkas som en kärlek till absurdism i den absurda teaterns mening. Vad Forssell avser

med ordet absurd just här framgår av att han, då han talar om Admetos, i ironisk ton säger att man är absurd om man tror att livet är något som man äger och till varje pris vill behålla.

Forssells negativa syn på den absurda dramatiken famgår av "Molière och den atonala teatern", där han menar att man hos Vitrac och Ionesco, särskilt Ionesco, kan finna

> rätt ordinära sanningar uttryckta i en absurd, men i själva verket mycket sträng, tonskala. Den som har sett *en* absurd pjäs har sett alla (Adamov). Han finner hädanefter ingenting absurt i det absurda; han är *trygg* / min kursivering / och kan njuta av sin Ionesco som av ett nytt slags svart likör.
>
> (*Teater* 2, s. 386)

Detta publicerades första gången 1966 i *Dialog* (h. 2), samma år som Forssells översättning av Ionescos *Jacques eller Underkastelsen* (1950) kom ut i Ingvar Holms antologi *I en akt*. Samma inställning till absurdismen har han nio år senare: "Jag anser absurdismen totalt överflödig: Ionesco är en förklädd reaktionär och Arrabal en politiskt sympatisk fäsör (översatte 'Arkitekten och kejsaren'. Översatte 'Jacques'. Kom att hata båda" (brevet 2.2.1975).

Forssell förkastar alltså vad jag kallar säkerhetens teater: den publikfriande "medhårsteatern", den tonala teaterns uppdelning i glatt och sorgligt, den dåliga politiska teaterns trosvissa indoktrinering och den absurda teaterns trygghet. Mot entydigheten i säkerhetens teater sätter han komplikationen i osäkerhetens teater.

Människans rolltagande och rollspel i tillvaron är någonting som fascinerar Forssell (nedan, I:5). Omvänt vill han att åskådaren skall se människan i rollen, att åskådaren skall se att rollen liknar oss, liknar åskådaren själv. Detta har Forssell gemensamt med Artaud som med sin teater vill tvinga åskådaren att se sig själv och som därigenom vill avslöja världens slapphet och hyckleri.

I samband med premiären pa *Christina* 1968 nämner Forssell att han och många andra dramatiker fascineras av maktmänniskor som Christina eller Henrik VIII därför att man i sådana gestalter liksom i små barn kan se människan som hon är om hon befrias från alla sociala och moraliska hämningar. De handlar under fullständig ansvarslöshet. "På sig själv känner man andra och om någon i salongen kände igen sig i Christina (---) då är jag nöjd."[20]

Vi skall alltså känna igen oss själva i Christina, vill Forssell. I *Expr* 2.5.1968 kommenterar han entusiastiskt Tatis film *Play Time*. Filmen tilltalar honom bl. a. för att den vill få oss att se oss själva och inse att allt vi gör är oerhört komiskt (*Nedslag*, s. 151ff.).

Det framgår av inledningarna till Radioteaterns Molière-föreställningar att

Forssell vill att åskådaren skall känna igen sig själv när han lyssnar till föreställningarna. Philinte i *Misantropen,* han som accepterar att människan är en varg bland vargar, resonören och voyeuren, är han kanske du eller jag? En och annan trångbröstad marxist, vars hela liv går ut på att bevisa för sig själv att han har rätt, borde känna igen sig själv i Misantropen, Alceste. Och Orgon vill inte inse att Tartuffe är en simpel hycklare som utnyttjar hans idealistiska trångsynthet. "Så, se en smula Orgon i er själva."[21]

När åskådaren ser rollen skall han alltså samtidigt se sig själv. Jag har tidigare visat att olika typer av dubbelprojektion samverkar för att ge den komplikation som Forssell vill ha: Åskådaren ser ***både*** skådespelaren och rollen (I:2), ***både*** komedi och tragedi (I:4). Här möter man nu i Forssells teateridéer en tredje form av dubbelprojektion som bidrar till komplikationen, nämligen den där åskådaren ser ***både*** sig själv och rollen.

Att åskådaren känner osäkerhet om vad han egentligen ser, och att åskådaren känner igen sig själv i rollerna, främst däri ligger teaterns möjlighet att påverka och förändra. I "Molière och den atonala teatern" sägs det med en lång emfatisk kursivering att det inte är åskådaren som skall förändra teatern, utan att "*det är teatern som skall förändra*" (*Teater* 2, s. 388). Där heter det också, i samband med att Forssell hyllar Artauds teaterestetik, att viljan "att skapa en fruktbar osäkerhet" inte utesluter några spelstilar (s. 385).

Forssells teateridéer liknar Artauds däri att de båda vill förändra människan. Den våldsamhet varmed grymhetens teater skall träffa åskådaren har till ytterst syfte att påverka, förändra och förnya. Forssells idéer vilar här liksom Artauds på övertygelsen att en möjlighet till förändring finns inom människan. Denna möjlighet till utveckling beskriver Forssell så här i Stig Ahlgrens *Idun/VJ*-intervju 1964: "Man har *trappan* inom sig. Den finns inom varje människa" (h. 50, s. 37). I *Expr*-artikeln 17.9.1968 läser man: "Jag tror också faktiskt på socialismen, både inom teatern och inom samhället. Men jag tror att man först i grunden måste förändra människan, sig själv i första hand." (*Nedslag,* s. 125)

Osäkerheten ger möjlighet till uppvaknande och i detta uppvaknande ligger fröet till frigörelse. Åskådaren kan börja tänka i nya banor och frigöra sig från inrotade föreställningar om sig själv och världen. Så långt följs Artaud och Forssell åt, men sedan finns en skillnad dem emellan: Artaud visar en väg. Han vill att människan skall få sanningen om världens grymhet uppenbarad för sig och att hon därigenom skall förnyas. Forssell vill överlämna åt åskådaren att finna vägen. Hans osäkerhetens teater är fruktbar, inte så att den ger några patentlösningar utan genom att den vill ge hjälp till klarsyn.[22]

I en *BLM*-artikel i oktober 1968 beskriver Forssell Ingmar Bergman med orden: "Jag undrar om inte Bergman är den sista betydande konstnär efter Brecht

som – givetvis med helt andra utgångspunkter – en gång har trott att konsten kunde förändra världen." (*Nedslag,* s. 159)[23] Kanske har jag kunnat visa – och kommer att kunna visa – att efter Artaud, Brecht och andra, finns ännu en betydande konstnär som tror att teatern kan förändra människan: Lars Forssell.

5. Kommentar

Lars Forssell har inte presenterat något systematiskt program och gör inte heller anspråk på att ha gjort något sådant. Med en Forssellsk paradox skulle man kunna säga att han är programmatiskt oprogrammatisk, eller i varje fall programmatiskt osystematisk när det gäller synen på drama och teater. Vad han för fram är snarast ett knippe älsklingstankar, ofta aforistiskt utformade och ibland formulerade som paradoxer. Det är ingen teoretikers reflexioner som man får ta del av; snarare ett slags uppenbarelse eller vision av hur teatern skulle kunna fungera. Också när han skriver om teater är det en artist som skriver – impressionistiskt, intuitivt och på gehör. Det är därför föga märkligt att man kan finna tankesprång att grubbla över och paradoxer att lösa upp. Likaså är det uppenbart att alla Forssells uttalanden inte kan ha samma tyngd. De kan vara framförda i visst bestämt syfte eller i en viss situation och därför vara polemiskt tillspetsade. Att exakt fastställa graden av "generell giltighet" är dock varken möjligt eller nödvändigt.

Det finns en film- och teaterman vars syn på drama och teater är så lik Forssells att en jämförelse kan vara på sin plats: Ingmar Bergman. Jämförelsen kan ge en antydan om möjlig påverkan, men också och framför allt ge en sidobelysning av Forssells teateridéer.

Gösta Oswald, Vilgot Sjöman och Erland Josephson tillhörde samma årskull elever i Norra Latin, och Erland Josephson medverkade där i en uppsättning av *Köpmannen i Venedig*. Den unge regissören, "känd för studentteatern", hette Ingmar Bergman.[1] Forssell tillhörde kretsen kring Oswald och Sjöman[2] och kom alltså tidigt i kontakt med Bergman. Han har sedan – ofta – uttalat sig uppskattande om Bergman som film- och teaterman. I *Expr* 19.4.1965 (*Nedslag,* s. 115) säger Forssell att stadsteatrarna inte har "lyckats skänka teatern en gnista av det liv eller en fläkt av det äventyr, inte ett uns av den vitalitet eller ett spår av den smittande nervositet som Bergman lyckats skänka sin teater var han än har ställt upp den". Uppskattningen förefaller ömsesidig; Bergman lär t. ex. ha kallat Forssell den ende verkligt begåvade svenske dramatikern av idag.[3] Så småningom var det Bergman som tog upp *Söndagspromenaden* på Dramaten (nedan, VI:1) men närmare bekantskap dem emellan uppstod, enligt vad Forssell meddelat mig i brevet 3.3.1976, först under arbetet med *Show*.

Bergman delar Forssells beundran för Molière. Forssells favorit *Hustruskolan* är ett drama som också han hyser stark beundran för, och han har sagt att upptäckten av Molière var "en fullständigt svindlande, oerhörd upplevelse".[4] Synen på "det musikaliska" i dramat är också likartad hos dem: Henrik Sjögren säger sammanfattande om det specifika i Bergmans teater att han arbetar musikaliskt, att han söker ge sina föreställningar just det som inte är noterat, tonart, tonhöjd, rytm, att han ofta tänker musikaliskt.[5] Även vad beträffar den antiromantiska inställningen till konstnärskapet finns en överensstämmelse mellan Forssell och Ingmar Bergman. Denne säger i *Bergman om Bergman* att han blir "rörd" och "förbannad" för att snälla människor går till teatern eller fyller konsertsalarna och tåligt sitter och väntar på uppbyggelse. Han tycker illa om hela attityden av respekt för och ödmjukhet inför konstnärerna.[6] Liksom för Forssell är det för Bergman främst den fysiska närvaron, den sinnliga påverkan som utgör teatern, och det är därför helt förståeligt när Bergman – som av många väl betraktas som i första hand filmskapare – påstår att han kan leva utan filmen men inte utan teatern.[7]

Forssell har i en artikel hyllat Ingmar Bergman för att denne alltid varit individualistisk och inopportun. I detta har Bergman framhärdat och envist fortsatt att gräva i sin privata källa istället för att snegla åt oljan som forsat ur andra närliggande källor (*En bok för alla människor,* s. 104). Bergman har alltså i detta avseende handlat i överensstämmelse med Forssells egna idéer om att man inte skall stryka medhårs utan göra "tvärtemot". Forssell menar ju att den dåliga politiska teatern just stryker medhårs, och hans uppfattning om politisk teater erinrar också om Bergmans. Att syssla med politisk teater är ofarligt i Sverige idag och för mig är politisk teater något farligt, säger Bergman och fortsätter: Men här blir det löjeväckande. Ingen kastar något på skådespelarna, man bara nickar god mening. En enda bild i TV är mer talande. Kritikerna lider av aktualitetsneuros.[8]

Att Forssells yttranden om drama och teater inte är någon teoretikers reflexioner märks på att han inte formulerar några egentliga teorier om vad som är dramatikerns uppgift. Hans uttalanden berör påfallande litet drama- och spelteknisk principer, och han talar sällan eller aldrig om drama men desto mer om teater. Det är därför signifikativt att de två volymerna från 1977 inte heter *Dramatik* utan *Teater,* även om det också kan vara fråga om en eftergift för den franska konventionen att kalla samlingsvolymer med dramatexter för *Théâtre.*

Man märker också att Forssell inte har mycket att säga om regissörens arbete. Vad han intresserar sig för och betonar är *föreställningen* och de komponenter som finns kvar i föreställningen när dramatikern och regissören gjort sitt: det fysiskt närvarande, människors möte med människor, skådespelaren-rollens

möte med åskådaren. Det är också tydligt att Forssell, när han formulerar sina teateridéer, föga intresserar sig för sådant som belysning, dekorationer eller teaterrummets utseende. Istället talar han hela tiden om människor och hur föreställningen fungerar mellan människorna, om teaterupplevelsen och hur åskådaren påverkas av vad han upplever.

Att allt i Forssells idéer pekar fram mot den färdiga föreställningen, att ett drama för honom inte är färdigt förrän det uppförs (ovan, I:1), och att han har så litet att säga om hur man skriver ett drama, allt detta hänger samman. En sådan syn är mycket ovanlig hos dramatiker men något man finner hos aktiva teatermänniskor som t. ex. Ingmar Bergman. I detta sammanhang kan det vara på sin plats att påpeka vad Erland Josephson skrev i en recension av *Teater* (*Expr* 11.5.1977), nämligen att det inte finns någon svensk dramatiker som har mer gemensamt med skådespelare än Forssell, inte ens de skådespelare som själva skriver för teatern.

Av flera yttranden av Forssell kan vi sluta oss till att när han koncipierar ett drama så spelar han rollerna tyst i huvudet eller högt för sig själv. Han identifierar sig med den roll vars repliker han skriver. Redan av essän om Ezra Pound 1949 i *BLM* (h. 8, s. 614) framgår att Forssell menar att dramatikern "är sig själv i sina diktade figurer", att han själv spelar ett rollspel och dessutom speglar sig i de roller han skapar. Dramatikern – åtminstone Forssell själv – spelar fram sin teater som vore han en skådespelare, säger han i Sjögrens *KvP*-intervju 6.8.1967, och i *Entré*-intervjun 1975 berättar Forssell apropå sitt teaterförfattande: "Jag sitter och talar högt när jag skriver" (h. 4, s. 15). Med sådana yttranden vill Forssell emellertid inte ge något recept åt dramatiker; de bör fattas som en beskrivning av hur han själv går tillväga – också om han någon gång kallar sig själv "dramatikern".

Eftersom Forssell hyser så stort intresse för den färdiga föreställningen är det naturligt att han vill vara med när hans egna dramer uppförs. Han tycker, som han sade i *KvP*-intervjun 6.8.1967, att "det roligaste som finns" är att se sina dramer spelas och att "nästan det värdefullaste av allt" är att se sina dramer i mer än en uppsättning. Forssell vill vara med när hans dramer spelas också därför att han vill lära sig av föreställningen, det framgår implicit av mycket av vad han sagt. Eftersom Forssells dramatik spelas både här hemma och utomlands, betyder det att han får resa en del för att se sina dramer uppföras. När han resonerar om sin dramatik kommer han också gärna in på föreställningar han sett, antingen det varit i Stockholm, på Nordirland, i USA eller någon annanstans.

Hos dem som vill att teatern skall vara teater och ingenting annat finns ofta paradoxalt nog också synen på teatern som en spegling av verkliga livet, alltså theatrum-mundi-tanken. Så var fallet hos Strindberg. Omvänt var det en älsklingstanke hos Strindberg att vi alla spelar roller. Det senare är något som vi

också möter hos Forssell, och jag tror att vi här rör vid något viktigt i hans syn på liv och teater. Det är tydligt att han ser människornas handlande som ett slags rollspel och att han gärna upplever både sig själv och andra i teatrala termer. Jag skall ge några exempel på detta.

När jag frågade Forssell om han spelat teater på andra håll än i Norra Latin och Augustana, svarade han att han också spelat i Mullsjö. "F. ö. spelar jag ofta teater, inför mig själv och andra.[9] / Vilket plågar mig. / Men det är en annan historia." (brevet 2.2.1975) När Forssell skall ge ett självporträtt i *Vi* 1976 (h. 38, s. 11) jämför han sig med Hasse Alfredson som i något sammanhang beskrivit hur fri och frimodig han som barn kände sig när han fick klä ut sig exempelvis till björn. Så är det med mig också, säger Forssell. Inom mig är jag fortfarande blyg och vettskrämd.

> Men räck mig bara ett björnskinn så får ni se på annat. Utklädd till författare känner jag mig fri. (---) Aldrig tycker jag, är jag mera mig själv än när jag är författare. Därav min dragning till teatern. Eller skrivmaskinen.

I en paradox uttrycker han en liknande tanke när han i *BLM* 1977 (h. 4, s. 209) skall ge en förklaring till varför så många människor tycker illa om teatern: "Någonstans tycker vi alla att det är perverst att förställa sig offentligt. Sånt hör privatlivet till." Att Forssell menar att Evert Taube under sin yvighet var en ensam människa som tvingades att "spela Evert Taube" kommer jag att visa i samband med *Söndagspromenaden* (nedan, VI:4) och om Karl Gerhard säger han i *Expr* 29.9.1974 att denne liksom många andra skådespelare var blyg. Därför var han bäst förklädd. "Tom Karl Gerhard, i hög grå hatt och oklanderliga pressveck, var en förklädnad."[10]

Om man är medveten om att man inte kan eller bör sammanställa Forssells olika uttalanden till något definitivt teoretiskt program eller manifest utan istället strävar efter att försöka teckna konturerna av en inriktning, kan man ändå konstatera att det finns en påfallande kontinuitet i denna inriktning. Vissa av Forssells favorittankar återkommer och varieras envist, vilket man kan iakttaga genom att ställa äldre uttalanden invid yngre, och tillsammans formar de en fullt beskrivbar bild av hans teateridéer. Forssells teatersyn är förhållandevis konstant och i stort sett fastlagd vid tiden för hans debut som dramatiker. Vad som sedan sker är en och annan förskjutning, och att han tar fasta på olika företeelser i tiden och prövar sina egna idéer mot dessa – men utan att ändra sig på avgörande punkter.

En företeelse i femtitalets Sverige som Forssell intresserar sig för är den diskussion som man litet grovt kan kalla commedia dell'arte-inspirerad teater kontra psykologiserande. Det är inte svårt att förstå att Forssell med sin erfarenhet av fransk teater, av kabaréer och liknande, och med sitt intresse för den teatrala

teaterns olika former entydigt tar ställning mot en psykologiserande teater (se ovan, I:3).

Varken Artauds eller Brechts betydelse för Forssells idéer om drama och teater får överdrivas, och när jag ovan ställt Forssells yttranden bredvid de förras har det främst varit för att hans egna teateridéer skulle avteckna sig så tydligt som möjligt.

Brechts dramatik introducerades ganska tveksamt på svenska teatrar under femtitalet, men den spelades dock och ibland med viss framgång som *Den kaukasiska kritcirkeln* (1945) på Göteborgs stadsteater 1951. Det var den första svenska institutionsteater som spelade något av Brechts stora dramer från landsflykten. Tidigare hade Ingmar Bergman satt upp *Tolvskillingsoperan* (1928) på Intima Teatern i Stockholm 1950. Föreställningen i Göteborg regisserades av Bengt Ekerot, och Forssell har påpekat för mig (samtalet 3.11.1978) att hans kontakter med Brechts teater bl. a. skedde tillsammans med Ekerot. Forssell var också bekant med Hans Dahlin (ib.) som 1953 satte upp *Den goda människan från Sezuan* i Malmö (kallad *Flickan och gudarna*). För övrigt spelades Brecht på olika håll i landet, men det dröjde ända till 1963 innan institutionsteatrarna i Stockholm tog sig an hans dramatik. Raden av Brechtföreställningar i Sverige under femtitalet avslutades med Berliner Ensembles gästspel på Operan 1959.

Under hela femtitalet uppmärksammades Brecht i svensk press. En av dem som ivrigast talade för Brecht var Erwin Leiser som också hörde till Forssells umgänge (ib.). När Brecht dog 1956 skrevs det en hel del artiklar om honom i betydligt positivare anda än i exempelvis Västtyskland.

Det fanns alltså ett ganska starkt intresse för Brecht i Sverige under femtitalet, även om hans dramatik knappast spelades särskilt mycket. Hans idéer om Verfremdung och hans vilja att bryta med illusionskravet gjorde intryck på många och Brecht kom att "genomsyra hela teateratmosfären från 1955 och framåt", som Forssell påpekar i en intervju 1966.[11] Forssell kände tidigt till Brecht och nämner honom t. ex. i en *FiB*-artikel redan 1953 (se ovan, I:2). Vid vårt samtal 3.11.1978 berättade Forssell att han diskuterade Brecht "oavbrutet" tillsammans med bl. a. Ekerot och Dahlin, och att han såg en del Brechtföreställningar under femtitalet. Emellertid poängterar Forssell gärna att han inte tog så starka intryck av Brecht och att han inte tror att det någonsin blivit fråga om direkt påverkan. Någon affinitet säger sig Forssell inte känna: "Brecht är inte riktigt min musik" (ib.).

När Forssell publicerade sina tankar om Artauds grymma teater i *Dialogs* andra häfte 1966 ("Molière och den atonala teatern", *Teater* 2, s. 385ff.), hade hans intresse både personlig bakgrund och beröring med ett intresse som låg i tiden. I brevet 3.3.1976 berättar han för mig att han "såg Artaud *in persona* 1946

i Paris, förstörd, försliten", och vid vårt samtal 24.1.1978 nämnde Forssell att han hörde berättas om denne märklige man, läste något litet om honom och fick ett slags uppfattning om honom redan tidigt i Paris, även om han läste hans skrifter först senare. Som så mycket annat hänger alltså Forssells Artaud-intresse ihop med hans franska bakgrund, och Artaud aktualiserades i Sverige när kretsarna kring tidskriften *Teaterkonst* med sitt intresse för den reteatraliserade teatern lät sig inspireras av sådant som commedia dell'arte och Artauds grymma teater. Forssells uppsats i *Dialog* är för övrigt inte det enda som har anknytning till Artaud i det häftet: Där finns också Marianne Ahrnes översättning av ett par av Artauds brev (s. 15f.). I *ST* 16.3.1965 finns en artikel av Leif Zern som handlar om Artauds teater. Artikeln publicerades också 1966 i Per Olov Enquists antologi *Sextiotalskritik* (s. 360ff.). Zern talar här om Artauds plötsliga uppdykande i den internationella teaterestetiken och -kritiken, och ger sedan sin syn på Artauds betydelse för olika riktningar inom teatern: Barrault, happeningteatern, den konkreta teatern, Peter Brook.

Ett Artaud-intresse låg alltså i tiden när Forssell skrev om honom. Det är viktigt att komma ihåg att detta Artaud-intresse egentligen inträffade först på sextitalet och att Forssell i sin artikel gör en personlig tolkning av Artauds idéer. Hos Artaud finns något subtilt, en osäkerhet, och här finner Forssell någonting som han tycker är intressant, inte främst för att han kan lära sig något av det men därför att han kan göra en tolkning som stämmer överens med hans egna idéer om hur teatern skall fungera!

Forssells ställningstagande under sextitalet mot en indoktrinerande politisk teater är naturlig med de utgångspunkter som är hans, medan hans syn på den absurda teatern kanske kan verka förvånande. Som jag visat är Forssell här helt och hållet negativ, och hans reaktion mot absurdismen är originell. Absurdismen betraktades allmänt som svår teater när den introducerades, och betraktas väl fortfarande i stort sett så. Man förstod ingenting av vad som visades på scenen, men Forssell som kände släktskap med Artauds svåra teater, hade utifrån sitt tankesystem *så* stora krav på teatern att också den absurda teatern för honom blev vad jag kallar en säkerhetens teater.

De idéer om en osäkerhetens teater som Forssell för fram hänger samman med någonting centralt i hans egen livssyn och därmed i hans syn på teaterns uppgift: Han har svårt att finna något stadigt fotfäste i tillvaron och vill sträva efter att förmedla denna osäkerhet till åskådaren på teatern. Denna "personliga" osäkerhet är delvis av ett slag som man skulle kunna kalla "existensiell", men den tycks också tidsbunden och är i det samtida kulturklimatet inte helt originell.

1961 skriver Lars Forssell i en artikel, att han varken känner sig född eller villig att dö för något utom det mänskliga, men att denna inställning är svår att upprätthålla i en värld som är så fylld av skrän som vår. Han har kommit att

avsky Churchills röst som han uppfattar som exempel på den självgoda och smittsamma andliga omognad som länge nog dominerat den västerländska politiken. Forssell förnekar inte att idealen, i tider då de hotas, kan behöva sådana män som Churchill, men annars bör de betraktas med "intelligent ironi". Det är beklämmande att se hur tyskätare efter kriget ser sig om efter något annat att sätta tänderna i. Forssell vill bygga samhället på lågmäldhet och skepsis istället för på demagogi. När den vanliga människan spelar en politisk roll blir hon för det mesta utnyttjad i namn av en sak eller ett ideal. Forssell fortsätter: "Jag tror inte att den dagen är långt borta då alla med en liten smula samvete, med sitt samvete om också halvt mot sin vilja, tvingas att bli förrädare mot samtliga ideologier och i förakt för det växande larmet erkänna sin totala, kanske en gång fruktbara ensamhet."[12]

I den bandade intervju som Ingvar Holm gjorde till en gymnasieantologi 1966 sade Forssell att det rådde ett "lindansarförhållande" i Sverige under femtitalet. Man kom ständigt i situationer där man måste välja sida men kände samtidigt sin oförmåga att välja. Detta skapade den s. k. tredje ståndpunkten. En del människor ansåg att man måste hata Ryssland och älska Amerika, sade Forssell i intervjun. Varje annan ståndpunkt ansågs närmast omoralisk. Författarna med sitt samvete kom i kläm mellan kommunisterna och Amerikabeundrare som Tingsten. Denna desperation, sade Forssell, finns avspeglad i en del av mina visor från denna tid där jag hellre "ville ställa samvetsfrågor och diskutera moralen i största allmänhet" än välja en bestämd sida.[13]

Uttalandena visar dels att Forssell var väl medveten om situationen kring tredjeståndpunktsdebatten, dels att han ställde sig utanför ideologierna. Denna vägran att låsa sig i någon position är fundamental hos Forssell redan på femtitalet. Det är fråga om något djupt personligt, men också något mer: Hos en av Forssells främsta läromästare nämligen Ekelöf – som är tidstypisk i detta – finns en motvilja mot lättköpt säkerhetskänsla, en insikt om att sanningen är relativ, och något som litet tillspetsat kan kallas trolösheten som princip.

Karl Vennberg kämpade under tredjeståndpunktsdebattens tid för människans rättighet att stå utanför ideologierna, och hans egen vägran att underordna sig dessa hänger samman med den osäkerhet som tidigt var hans. I hans fyrtitalsdikter finns en avvisande hållning inte bara mot politiska ideologier utan mot varje form av övertygelse, ja ett slags villrådighetens program, och sin misstrogenhet och osäkerhet överger han inte heller under senare decennier.

Forssells ovilja mot att underordna sig någon politisk ideologi betyder emellertid inte detsamma som att han skulle avstå från moraliska ställningstaganden. Han ville under femtitalet – och vill nu – ställa samvetsfrågor och diskutera moraliska frågor, som han sade i Holms intervju (ovan). I ett vredgat inlägg i *Expr* 27.2.1977 vänder han sig mot vad han kallar det upprepade talet att

femtitalet skulle varit en tid med något slags "fritt svävande känslor". Som exempel på motsatsen nämner Forssell att han redan 1954 försökte skapa en kabaré med klar vänsterinriktning.

Tredjeståndpunktsdebatten hörde hemma under det kalla krigets dagar och de som intog den "tredje ståndpunkten" avvisade ett val mellan en renodlat kommunistisk och en renodlat kapitalistisk ideologi. Sextitalets s. k. trolöshets debatt utgick från föreställningen att ideologierna var "döda" och att vi i Sverige i stort sett levde utan sociala motsättningar. Till dess bakgrund hörde folkhemstanken och det politiska samförståndet.[14] Debatten flammade upp när Björn Håkanson publicerade en artikel i *DN* 18.2.1963 där han använde trolöshet som ett honnörsord. Som utgångspunkt för sitt ställningstagande tog han bl. a. Gyllenstens och Forssells författarskap. Håkanson menade att medvetenhet och konsekvens är västerlandets kardinaldygder. Den västerländska människan har gjort stora framsteg tack vara dessa dygder, men också utsatt sin medmänniska för sådant som måste väcka avsky. Forssell och Gyllensten har insett att medborgaren i en demokrati själv måste få bestämma vilka värderingar som skall råda. Hos dem båda finns försök att skissera en ny människotyp, och båda plädera för trolöshet och kompromiss (*Sextiotalskritik,* s. 158ff.). Jag får anledning att återkomma till Håkansons artikel och trolöshetsdebatten nedan i samband med Forssells drama *Mary Lou* (V:6).

Gränserna mellan rollplanen och verklighetsplanen är i äldre dramatik oftast tydligt angivna, som t. ex. i *Hamlets* drama i dramat, medan nyare dramatiker – Pirandello, Genêt, Albee, Pinter, Mrożek – ofta oscillerar från det ena planet till det andra. Om en dramatiker arbetar med olika plan, får han därigenom möjlighet att skapa osäkerhet hos åskådaren. Detta gäller särskilt om han som de modernare dramatikerna suddar på gränserna. Ett mycket väsentligt drag i Forssells dramatiska teknik är hans metod att väcka osäkerhet genom sådana dubbleringar. Han opererar med olika plan utan att tydligt skilja dem åt och utan att man säkert vet på vilket plan man befinner sig. Växlingen mellan planen sker ömsom på ett svävande, glidande vis, ömsom med skarpa "kast" i texten.

För att beskriva en teknik som arbetar med olika plan behöver jag en lämplig term och väljer "metadramatisk" eller "metateatral". Därmed betecknar jag således sådana företeelser som innebär att ett nytt, sekundärt rollplan eller verklighetsplan införs i dramat: *dels* play within a play, dvs. drama i dramat och andra former av spel i spelet (se nedan, VI:5), *dels* sådant som att publiken inbegrips i dramat och att scenen föreställer en scen, *dels* sådant som kan kallas roll i rollen, dvs. ett rolltagande utöver det primära, t. ex. roller som imiterar andra roller, som uppträder förklädda eller på annat sätt "spelar teater" – som Strindbergs Kristina (nedan, V:4) – inför sina medroller.

Det framgår av definitionerna ovan att den metadramatiska tekniken är ett slags teater^2 ("teater upphöjt till två") eller hur man nu vill uttrycka det,[15] vilket alltså kan legitimera att jag lägger stor vikt vid denna teknik som logiskt hör samman med både Forssells intresse för det teatrala i teatern och med hans idéer om en osäkerhetens teater.

I sin essä "Filmen i filmen" har Leif Furhammar infört termen *metafilm*.[16] Han har meddelat mig att han inte tror sig ha sett termen någon annanstans innan han skrev essän, men att "metaresonemang" var ganska vanliga i litteraturdebatten under den period då han skrev sin essä (brev 26.4.1973). Det framgår av essän att Furhammar med metafilm menar "filmen *i* filmen eller filmen *om* filmen" (s. 23): *dels* motsvarigheten till vad som på teatern kallas t. ex. spel i spelet, *dels* film som skildrar filmmiljö eller filmmänniskor, *dels* filmparodi, *dels* citat från andra filmer. I det senare fallet kan det ibland röra sig om citat från filmer av samma filmskapare varvid det alltså blir fråga om ett slags "självlån" (s. 36). Gränsen mellan film och metafilm kan vara flytande. Min användning av termen metadramatisk är besläktad med Furhammars bruk av termen metafilm.

Denna metadramatiska teknik hänger ofta – men långtifrån alltid – samman med vad man kunde kalla ett metadramatiskt budskap, dvs. med föreställningen att ett drama på något sätt är uppmärksamt på sina egna förutsättningar eller att det i någon mån handlar om sin egen problematik.[17] Eller att det uttryckt med Hedwig Junkers ord (*a. a.*, s. 68) "macht (---) die Problematik des Theaters zum Thema". Detta kan antingen gälla hela dramat – som Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* – eller vara mer begränsat – som Hamlets förmaningar till skådespelarna. Emellertid bör man reservera termen metadramatisk för sådana tillfällen då det i textens struktur finns klart avläsbara drag som motiverar en sådan läsning. Det räcker alltså inte med att man via en symbolisk tolkning kan säga att ett drama handlar om exempelvis dramatikern själv, då skulle ju t. ex. Strindbergs hela dramatik vara metadramatisk!

Olle Hildebrand använder i sin avhandling om Evreinovs dramatik termen metadramatisk för sådana fenomen som kommenterar eller ifrågasätter själva teaterbegreppet (s. 17).[18] För spel i spelet och roll i rollen inför han ordet sekundärteater (s. 16f.). Termen är så vitt han vet ny, och jag har trots diskussioner med Hildebrand inte funnit anledning att bruka den i mitt arbete. Skälen till detta är flera. Det är alltid vanskligt att införa nya begrepp, ordet är litet tungt och ohanterligt och det finns risk att det kan ligga något pejorativt i det, eftersom man kan få föreställningen om något sekundärt och "sämre", kanske till och med om en teater som parasiterar på den "riktiga" teatern. Dessutom har jag stöd i ett äldre språkbruk för mitt sätt att använda ordet metadramatisk; man kan jämföra med ordet metafysik som ju inte är en fysik *om* fysiken utan snarare en fysik *bortom* fysiken.

När en poet som Göran Printz-Påhlson – för att nå komplikation och utan att vilja imitera eller förlöjliga – låter en föregångares verk bilda resonansbotten i sin egen dikt, gör detta honom till metapoet enligt en definition av Helmer Lång i *Dikt att förklara* (1971, s. 256). Antika tragöder bygger sina dramer på sagor kända av åskådaren och skapar därmed determinanter; den tragiska ironin förstärks av att också åskådaren som känner till myten vet vad som skall ske. Detta är emellertid inte en metadramatisk teknik, eftersom dramat därigenom inte sätts i samband med något annat drama. Inte heller är tekniken metadramatisk när T. S. Eliot och Lars Forssell använder myten om Alkestis som bakgrund till *Cocktailpartyt* (1950) och *Kröningen*. Svårare blir det när man uppfattar dessa dramer som byggda på Euripides' *drama Alkestis*. För att inte få ett begrepp som blir så tänjbart att det samtidigt blir oanvändbart, vill jag emellertid inte heller kalla detta en metadramatisk företeelse. Visserligen bygger Eliots och Forssells dramer på ett annat drama och visserligen kan medvetandet om denna andra dignitet göra upplevelsen mer komplicerad genom att en initierad åskådare upplever spänningen mellan det äldre och det yngre dramat. Men upplevelsen som helhet kan inte sägas förutsätta bekantskap med Euripides' Alkestisdrama. "Poängen" går inte förlorad om åskådaren inte är bekant med det.[19]

KAPITEL II

Narren som tillhörde sina bjällror. Ett kasperspel

Sedan Forssell debuterat 1949 med *Ryttaren och andra dikter* kom 1952 en bok, *Narren, Dikter,* i vars mitt (s. 25ff.) finns något som han kallar *Narren som tillhörde sina bjällror. Ett kasperspel* (*Teater* 1, s. 7ff.).[1]

1. Narrgestalten

Med narr kan man mena en inbilsk eller fåfäng person. Det kan också vara en professionell skämtare, särskilt vid medeltidens furstehov, eller en burlesk teaterroll exempelvis i det medeltida folkdramat.

Den grekiska komedin utgick ur de folkliga narrspel som beledsagade kulten. I Rom spelades ett slags pantomimer där de agerande var dvärgar, och även sedan i Italien den egentliga komedin upphört, fortlevde de groteska folkkomedierna under hela medeltiden. De tog så småningom form i bl. a. commedia dell'arte. Shakespeares narrar bär drag av det italienska folkskådespelet och av senmedeltidens hovnarr. Då det latinska bibeldramat i Frankrike under medeltiden efterbildades av folkkomedin blev narren, le sot, styckets viktigaste roll. Romarna hade en motsvarighet, scurrae, till senare tiders hovnarr och vid slutet av medeltiden fanns en narr i varje fullständig hovstat. Den professionelle hovnarren försvann fr. o. m. 1500-talet.

Narren är alltså en roll som är mycket gammal och som man återfinner i många olika sammanhang. Dels har den förekommit i samband med dramer och upptag, dels har den i hovnarrens skepnad varit en roll inför ett "slutet sällskap". Ibland har publiken bara utgjorts av en enda människa, nämligen fursten. Men fortfarande är det fråga om en roll. När nu Forssell använder narren som titelroll i sitt drama innebär detta att den för åskådaren blir ett slags citat. Liksom författaren till en litterär text kan använda citat från eller allusioner på andra litterära verk för att därigenom nå en viss effekt,[1] så kan dramatikern använda en roll som funnits tidigare. Man bör emellertid skilja sådana citat från den typ av konventioner som dramatiker ibland använder sig av för att styra åskådarens tolkning: Eremiten talar alltid sanning, resonören är alltid objektiv. Likaså bör man skilja dem från den medeltida spelkonvention som innebär att en viss roll-

typ alltid är klädd på ett och samma sätt, rör sig på ett och samma sätt, osv. Konventioner av dessa båda slag används i en förenklande avsikt, medan citatet som Forssell använder det i rollen Narren i stället ger komplikation. Åskådaren ser flera roller i rollen, beroende på vilka associationer begreppet narr ger honom och vilken bekantskap med eller föreställning om den kulturhistoriska och teaterhistoriska gestalten han har. För att resonemanget skall vara giltigt är det dock inte nödvändigt att åskådaren är bekant med och får associationer till exempelvis Shakespeares eller Ghelderodes narrar. Det räcker med att han måste antas känna till att begreppet narr existerar också utanför Forssells drama (en roligt klädd figur med bjällror, etc.).

Genom att på detta sätt använda en roll som för åskådaren dels är en ny upplevelse, dels ett förnyande av tidigare upplevelser, uppnår Forssell något som liknar en kontrapunktisk verkan. I analogi med bruket att tala om flera handlingsplan i dramer som har spel i spelet kan man också uttrycka det så att åskådaren upplever flera rollplan. Liksom metapoeten kan berika läsarens upplevelse av en dikt genom att låta en föregångare bilda resonansbotten, och liksom en litterär allusion antingen utnyttjar samstämmighet mellan två texter eller bygger upp en spänning mellan dem,[2] så kan Forssells sätt att dubbelexponera rollen Narren berika åskådarens upplevelse av den, ge honom en komplicerad och fördjupad bild av rollen. Åskådaren kommer att pröva sina föreställningar om en narr mot Forssells roll och får sina föreställningar antingen bekräftade eller förnekade eller bådadera samtidigt. Han kan som Forssell uttrycker det "gå runt" (ovan, I:4) rollen.

En annan faktor som bidrar till att göra Forssells roll Narren komplicerad och åskådaren osäker om hur han skall tolka gestalten är att åskådaren på scenen ser en skådespelare, t. ex. Jan-Olof Strandberg (Uppsala stadsteater 1953) som spelar en roll (Narren) som föreställer en skådespelare som spelar roller. Roller i rollen alltså. Eller annorlunda uttryckt: Skådespelaren bär en skådespelares mask.[3]

Genom att kalla rollen "Narren" har Forssell givit den något som liknar en förklädnad, en mask. Om man så vill kan man se detta som ett sätt att visa den teatrala leken på scenen som ett självändamål[4] och från denna synpunkt kan dramat sägas ha samband med Forssells ställningstagande 1953 i diskussionen kring den psykologiserande och den teatrala teatern (ovan, I:3). På samma sätt kan dramats likheter med commedia dell'arte (stiliseringen, snabbheten, dialogen, rollspelet, de överraskande vändningarna) ses som korrelat till Forssells intresse för denna teaterform.

Genom att låta rollen bära "narrmask" får Forssell åskådaren på illusionsdistans.[5] Vi har lätt att uppfatta skeendet som just spel om rollen är en narr som alltså inte kan göra anspråk på att vara en del av vår egen verklighet. Vidare

ökar sådana betoningar av det teatermässiga skådespelarnas möjligheter till exempelvis stiliserat agerande, vilket i sin tur ökar åskådarens benägenhet att uppfatta teatern som spel.

Illusionsdistansen skapar möjligheter för dramatikern att genom sin text förevisa det obehagliga utan att publiken finner det outhärdigt. En liknande uppgift har dansinslagen i Molières komedibaletter: Om vi ett ögonblick toge skeendet helt på allvar skulle det kännas oss alltför omänskligt. Men dansinslagen bryter udden av hjärtlösheten.[6] Det är ett grymt spel vi ser i Forssells drama, men titelrollen bär narrmask och därför kan vi uppfatta det som en grym fars. Narren är genom sin mask någon annan än vi, och i medvetandet om det kan vi se hans skräck och förnedring som en svart fars.

Det är fråga om något av "den skräckens komik à la Clownen Jac" som Forssell finner hos Chaplin i hans filmer fram till *Monsieur Verdoux* (1947). Uttrycket finns redan i första upplagan av Chaplinboken som kom 1953, alltså året efter *Narren* (s. 17).[7] Forssell återkommer i sin Chaplinbok ständigt till paralleller mellan narrgestalten och Chaplin.[8] Dennes skräck skildras genom en anhopning av komiska detaljer,[9] och med hjälp av narrmasken kan Forssell framställa de komiska situationer genom vilka åskådaren upplever Narrens skräck.

En jämförelse mellan Chaplin och narrgestalten får emellertid inte drivas alltför långt. För den vanlige åskådaren torde avståndet mellan Chaplin och narrgestalten vara ganska stort. I vår bild av narren, som vi möter honom exempelvis hos Shakespeare, ingår som en viktig komponent att han talar. Han provocerar och skämtar. I de tidigare Chaplinfilmerna är ju denne helt stum, och även sedan han börjat spela i ljudfilmer får hans tal en mer underordnad plats än hos narrgestalten. Om man jämför de tidigaste Chaplinfarserna med Forssells narr, kan man också säga att Chaplin där i jämförelse med Narren ter sig entydig och konstant, som maskerna i commedia dell'arte.

Åskådaren upplever alltså Narren som *både* tragisk och komisk (jmf ovan, I:4). Både rollen Narren och dramat som helhet är uppbyggda på motsatser som existerar samtidigt. Ytterligare ett motsatspar skall nämnas här.

Narrgestalten är än idag liksom den var för medeltiden "både ett korrektiv och en ömklighet", för att använda Bengt Holmqvists utmärkta formulering.[10] Också den åskådare som ser Forssells drama kan förknippa rollen Narren med sadana begrepp. Bruket att använda ordet narr om en människa och därmed mena något negativt är gammalt. I 1400-talsfarsen om advokaten Pathelin, som är intressant också f. ö. i samband med Forssells drama (nedan, II:3), sker det vid ett flertal tillfällen. Forssell använder själv ofta ordet i överförd, negativ, betydelse - både i sina dramer och i annan text. Narrens ord i Forssells drama kan vara utsagda av en roll som är utrustad med klar insikt och som talar med orädd

uppriktighet – narren som korrektiv – men samtidigt kompromitteras allt vad han gör och säger av att han är narr och därigenom också narraktig (ömklig, löjlig, falsk). Detta skapar en osäkerhet hos åskådaren om hur han skall tolka Narrens ord och handlingar.

2. Kasper

Dramat kallas *Ett kasperspel* (I *Ryttaren*: "Scen för kasperteater"). Kasper har anor från medeltiden och är släkt med mysteriespelens och renässansdramernas narrar. Liksom narrgestaltens närmaste släkting inom commedia dell'arte tycks vara Arlecchino, så tycks Kasper mest likna Pulcinella. Kasperle heter den populäraste österrikiska släktingen till den gamla tyska lustspelsfiguren Hanswurst vars kännemärken Kasperle under 1700-talet upptog i Tyskland. Han är förebild till vår "Kasper i skåpet", en form av dockteater som kom till Sverige mot slutet av 1700-talet och som blev ett populärt folknöje under hela 1800-talet. Forssell har sagt mig att hans drama kanske borde hetat *Kasper* men att narrfiguren tycktes honom allt intressantare. Dessutom hade Strindberg och Ingmar Bergman (*Kaspers död,* 1942) skrivit om Kasper. "Kanske skyggade jag för jämförelser" (brevet 3.3.1976).

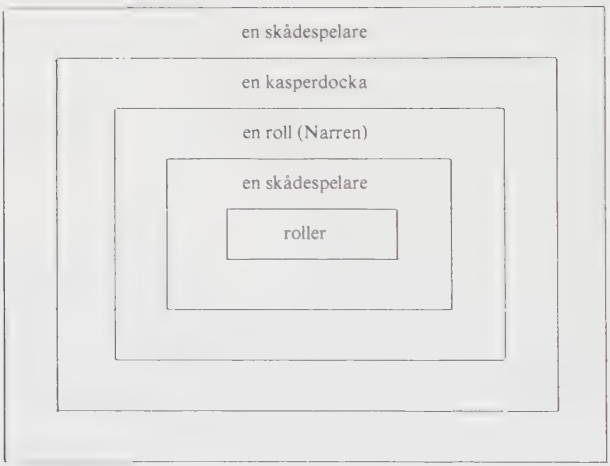
I Clas Lundins och August Strindbergs anteckningar under titeln *Gamla Stockholm* (1882) finns ett av Strindberg skrivet avsnitt som heter "Gatmusik och folknöjen". Där berättar Strindberg om marionetteaterföreställningarna som under det gustavianska tidevarvet blomstrade på Djurgården. Strindberg anmärker att förlustelsen är urgammal "och att den ännu för några år sedan var mycket populär på Djurgårdsslätten, då den så kallade Kasperteatern därstädes ägde bestånd". Kasper-Häusermann kom till Stockholm 1856, skriver Strindberg, och fick tillstånd att på offentliga platser förevisa sin kasperteater (*SS* 6, s. 80ff.). Eftersom jag i fortsättningen får anledning återvända till vad Strindberg skrivit i *Gamla Stockholm,* är det värt att notera att Forssell sagt att han tog del av Lundin-Strindbergs bok i samband med *Narren som tillhörde sina bjällror* (brevet 3.3.1976 och samtalet 11.9.1978).

Också under 1900-talet var kasperteatern ett populärt folknöje för stockholmarna. Alfred Horst startade en sådan 1908 på Djurgården, och efter hans död fortsatte sonen Adolf verksamheten. Bland dockorna fanns Kasper med sina narrbjällror, hans hustru och djävulen, samma figurer som också finns avbildade i Strindbergs *Gamla Stockholm* (s. 83). Lars Forssell har minnen av hur han som barn såg föreställningar av Horsts kasperteater på Djurgården.[1]

De båda leden i dramats rubrik *Narren som tillhörde sina bjällror. Ett kasperspel* visar alltså på en delvis gemensam, mycket gammal kulturhistorisk och

starkt teatermässig tradition. När Forssell kallar dramat *Ett kasperspel* tar han upp denna tradition, liksom han gjorde det i samband med narrgestalten. Anknytningen till kasperfigurerna och narrgestalten ger dramat en mycket teatral prägel, och åskådaren kan pröva sina erfarenheter av kasperteater – liksom av narrar – mot rollerna hos Forssell.[2]

Forssells drama kan framföras med eller utan dockor. Båda delarna har förekommit.[3] Om dramat framförs utan dockor innebär detta att en skådespelare (t. ex. Jan-Olof Strandberg) spelar en kasperdocka som är en roll (Narren) som föreställer en skådespelare som spelar roller. Eller ritat med raktanglar som skall föreställa kinesiska askar[4]:



Att Forssell kallar dramat kasperspel innebär att han förstärker vissa funktioner som "narren i Narren" har, exempelvis vad gäller fjärmningen från åskådarens vardagsverklighet. I kasperteatern renodlas ju det stiliserade och mekaniserade så att vi får distans till det mänskliga och därigenom möjlighet till överblick och avslöjande.

Forssell säger i sin Chaplinbok om den tidige Chaplin att om en polis slår till denne i huvudet med en påk, kan han göra det eftersom vi vet att Chaplin kommer att slå tillbaka fortare än vi hinner blinka (s. 43).[5] Jämför vi detta med den traditionella kasperteatern finner vi att Kasper reagerar på samma sätt i mot-

svarande situationer, t. ex. när Döden kommer för att hämta hans själ och istället får ett slag i huvudet av Kasper.[6] Forssell säger vidare att farsen för oss "över identifikationens gräns rätt in i den komiska leken". Att vi skrattar beror på "det komiska sätt på vilket Chaplin svänger med armar och ben när han duckar, ramlar eller slår tillbaka, på sin overkliga scen" (s. 43). Just detta beteende är typiskt för den traditionelle Kaspers sätt att agera på *sin* overkliga scen. Forssell fortsätter:

> Det identifikatoriska eller sadistiska momentet är således upphävt i denna dans. Men det gäller att hålla sig till bestämda turer! En påk i huvudet går bra, men å andra sidan ger sig ingen till att trycka ut ögat på den stackars Chaplin eller bryta av honom armen – eller ens ge honom en vanlig örfil. För om han skulle förlora ett öga skulle vi känna en spontan sorg över att dockan gick sönder, han skulle förlora den osårbarhet, om vilken vi varit så tryggt förvissade. Blod skulle kanske flyta ur hålet och i denna farsens värld får det inte ens komma fram lite krollsplint. Och fick han en örfil så skulle detta vara alltför mänskligt förnedrande och i sin vardagsrealism komma alltför svidande nära identifikationens sfär.
>
> (s. 43f.)

Förutom att citatet visar Forssells intresse för det intryck den tidige Chaplin gör på åskådaren, dvs. för rollens funktion – vilket är ett drag som utmärker hela Chaplinboken –, kan det illustrera att hans bild av den tidige Chaplin påtagligt liknar den traditionelle Kaspers. Att Forssell kallar dramat *Ett kasperspel* har kanske samband med hans egen bild av den tidige Chaplin. Det innebär en förstärkning av både det farsartade och det illusionsförsvagande i dramat. Distansen ger inte bara åskådaren en möjlighet till avslöjande och överblick utan hjälper honom också att stå ut med Chaplins likaväl som Narrens förnedring, även om den behandling som Narren får utstå, ibland i sin grymhet överskrider gränsen för vad som skulle vara tillåtet i Chaplinfarsen.[7]

3. Låtsasspel

Narrens förnedring försiggår också, liksom den tidige Chaplins och figurernas i andra tidiga filmfarser, i en mardrömsaktig otursvärld vars grymhet är både självklar och osannolik. En stämning av mardrömmens obeveklighet och osannolikhet vilar över det "låtsasspel" som finns i *Narren som tillhörde sina hjällror*. Låtsasspelet är inte att betrakta som ett mer eller mindre betydelsefullt inslag i dramat; det är centralt både i den dramatiska strukturen, i den teatermässiga verkan som dramat har och i tolkningen av dramats "budskap".

Forssell har flera gånger sagt mig att bakgrunden till dramat är medeltidsfarsen om Pathelin och T. S. Eliots *Sweeney Agonistes* (1932).[1] Detta stöds av inre kriterier som här aktualiseras i samband med låtsasspelet, och jag kommer

också att beröra likheter med andra dramatiska verk. De tydliga likheter av språklig, stilistisk och rytmisk art som Forssells drama har med *Sweeney Agonistes* (de tvärt avbrutna replikerna, tempot, användandet av rim och inrim) och med *Pathelin* (den språkliga stiliseringen) lämnas utanför undersökningen.

I scen 1 säger Narren åt sin hustru att stänga fönsterluckorna och bädda hans säng åt en död. Fordringsägarna kommer nämligen, och han skall spela död (s. 9f.). Sedan sker ett rollöverlämnande, ett åläggande av en roll i rollen: På hustruns fråga vad hon skall säga till fordringsägarna, säger Narren till henne hur hon skall spela, vad hon skall säga:

> Säj att jag alltid varit sjuk
> och blev narr för att bota mig
> och jag skrattade ihjäl mig åt
> att jag snarast borde dö av gråt
>
> (s. 12)

Man ser tydligt likheten om man jämför detta med *Sweeney Agonistes* där Doris säger åt Dusty att svara i telefonen:

> DUSTY: What'll I say?
> DORIS: Say what you like: say I'm ill,
> Say I broke my leg on the stairs
> Say we've had a fire[2]

"Men om de lyssnar på ditt hjärta?", frågar Hustrun. Narren svarar:

> Har inget hjärta.
> Säj att de hör fel för jag har inget hjärta
> säg att det är klockan de hör eller regnet
> eller vedträna i spisen eller flugorna
> eller sitt eget hjärtas eko hjärtat
> i min tomma bröstkorg eller bjällrornas
> kläppar av blod
> Vadsomhelst är sant
> Man lever så länge man narras[3]
>
> (s. 13)

Rollöverlämnandet finns också i *Pathelin,* där advokaten instruerar hustrun i vad hon skall säga till klädeshandlaren när denne kommer för att hämta sina pengar. Han ger henne en rollinstruktion:

> (---) "Tyst", du säger då,
> "tyst tala lågt." Och om han muckar,
> du bara jämrar dig och suckar
> och säger: "Ack, han är så dålig.

Två månader till sängs, men tålig
alltjämt." Och blygs han ej att svara,
att allt det där är lögner bara
och att vi skilts just nyss, så säger
du bara: "På sitt sista läger
han ligger, skall ni skämta då?"[4]

I *Sweeney Agonistes* spelar sedan Dusty sin ålagda roll i telefonsamtalet (s. 124f.), och Pathelin och Narren driver tillsammans med sina hustrur sitt bedrägliga spel. När fordringsägarna i scen 2 kommer till Narren[5] börjar ett låtsasspel (s. 14), där Narren och Hustrun står i maskopi med åskådaren medan fordringsägarna är ovetande. Om man tillåter sig ett något subtilt resonemang skulle man kunna säga att det finns en dubbelhet i situationen: Fordringsägarna är liksom vi vittnen till ett spel, och vi påminns därigenom om att vi bara ser ett drama. Men eftersom fordringsägarna liksom vi är åskådare till ett spel, låt vara ovetande om att det är ett spel, så tenderar vi att betrakta dem som verkliga, eftersom vi själva är verkliga. I ett liknande resonemang kring Arthur Schnitzlers *Reigen* (1896–97) skriver Robert J. Nelson: "the play within a play is a double-edged device", och han kallar funktionerna "dissociative" respektive "associative" (*a. a.*, s. 115).[6] Att spel i spelet skapar distans anser man allmänt, med eller utan hänvisning till Brecht. Å andra sidan: Lionel Abel säger om vissa effekter hos Pirandello: "I am thinking, for example, of the scene in *Tonight We Improvise,* in which an old man rehearses his death-scene (---). We tend to think of real blood on stage as a fake; now the magic of metatheatre can make stage blood seem real" (*a. a.*, s. 80). Eftersom de både funktionerna är samtidiga måste den metadramatiska tekniken skapa en osäkerhet hos åskådaren om vad som är "verkligt" och "icke-verkligt". I Forssells drama har Narrens låtsasspel samma på en gång illusionsförstärkande och illusionsförsvagande funktion.

Typsituationen "en roll låtsas sjuk eller död för att vinna en fördel", vilken ju är ett exempel på företeelsen roll i rollen, har gamla anor. Forssell har närmast fått idén från *Pathelin,* men knepet att låtsas sjuk när fordringsägare uppenbarar sig tillämpas redan av den förslagne slaven i de latinska intrigkomedierna. Bland den latinska mimens typsituationer återfinns den där fadern låtsas död för att pröva sina söners karaktär. I senare dramatik känner man igen situationen från Ben Jonsons *Volpone* och från Molière i bl. a. *Den inbillningssjuke,* där Argan låtsas död för att ta reda på familjens verkliga känslor för honom, och från *Scapins rackartyg* där Scapin på slutet låtsas döende för att väcka medlidande och därigenom slippa straffas för sina hyss. Puccini har situationen i sin opera *Gianni Schicci* från 1919 (text G. Forzano), där titelrollen intar den döde rikemannens plats och spelar döende för att göra upp ett testamente med feta bitar åt sig själv. I en scen för kasperteatern på Djurgården, som Strindberg återger i

Gamla Stockholm, säger Kasper: "Der kommer den verdammte wärdshuswärd, som jag är skyldig micke pengar; jag skall lure honom! (Låtsas wara död.) – Fordringsegaren. Oh! Kasper! Kasper! Willst du mine mange penge betale? Kasper, hörst du nicht!" (s. 86f.) Likheten med situationen hos Forssell är stor, till och med rollbeteckningen "Fordringsegaren" finns med (liksom i *Kaspers fet-tisdag* och *Midsommar*).

Rollen Narren betraktar sitt rollspel som död såsom varande overkligt, ett låtsasspel. För Hustrun är det också ett låtsasspel, medan det för fordringsägarna (tills vidare) är verkligt. Narrens rollspel är ännu ett citationstecken (jmf ovan, II:1) som anger rollens art, och Narren definierar själv detta citationstecken: "Man lever så länge man narras" (s. 13). I och med att Narren spelar ett rollspel framträder han själv tydligare. Narren narras. Något liknande finns i Molières *Don Juan,* där Don Juan beslutar sig för att spela en roll, nämligen att hyckla ett bättre liv. Med Tartuffisk salvelse smiter han undan uppgörelsen med Donna Elviras bröder. Genom att låtsas gör han sig kvitt allt låtsasspel. I och med att han anlägger mask, faller masken av honom, säger Ivar Harrie.[7]

Den traditionella narrfiguren är både ett korrektiv och en ömklig figur (ovan, II:1). Därigenom är hans ord på en gång sanna och kompromet terande för honom själv. Jag har visat hur de metadramatiska inslagen i Forssells drama förstärkt denna dubbelhet. Nu sysslar Narren med ett makabert bedrägeri, vilket måste kompromettera honom ytterligare. Men: Om han säger att han narras, talar han då sanning? Frågan kan förstås inte besvaras, men den visar de metadramatiska formernas tendens att ge komplikationer ad infinitum, att genom sin likhet med de kinesiska askarna kanske föra tankarna till theatrum mundi: Om vi ser på roller som ser på roller, finns det då en fortsättning av detta så att vi själva är roller som betraktas av någon?[8]

Med sin låtsasdöd bidrar Narren omedvetet till sin egen förnedring. Han tror att det bara är fråga om ett ofarligt spel och upptäcker inte att hans upptåg håller på att förvandlas till en dödsdans.[9] Här finns en parallellisering av låtsasdöden och Narrens egen "verkliga" förnedring, liknande den som Molière använder i *Den inbillningssjuke,* när skendödssituationen parallelliseras med den inbillade sjukes "verkliga" förnedring.[10] Liksom Pathelin (s. 307ff.) faller Narren på eget grepp. Han blir tagen på allvar:

> *Paus. Fordringsägarna stöter varann i sidan med listiga miner, talar ljudlöst med varandra. En harsklar sig brakande i tystnaden.*
> EN FORDR. *(milt, nästan viskande)*
> eller vinden i ett hål –
> visst är han död, min fru

SAMTLIGA *(i samma olycksbådande tonart)*
Visst är han död
visst är han död

(s. 20)

Här sker alltså ett kast i texten och vad man skulle kunna kalla ett positionsbyte: Förut var fordringsägarna okunniga om spelet. I och med att de genomskådar Narren och börjar låtsas att de tar honom på allvar, är det han som står utanför spelet i spelet. När nu fordringsägarna börjar låtsas, så vill Narren sluta sitt spel:

NARREN *(hoppar upp)*
Vasa?

(s. 20)

Snabbt kommer nästa kast i texten: Hustrun byter sida och börjar *sitt* låtsasspel, och åskådaren får en känsla av osäkerhet inför detta skeende som han inte får något grepp om:

HUSTRUN Så han *lever*
och jag som inte fick säja ajö
innan han vart dö

(s. 21)

Situationen är nu denna: Narren betraktar sitt rollspel som just ett spel, och sin död som overklig. För Hustrun är hans rollspel också ett spel, men hon låtsas ta honom på allvar. Detsamma gäller fordringsägarna. Narren och Hustrun har alltså bytt roller: Narren lämnar rollen i sitt låtsasspel, medan istället Hustrun börjar spela en roll. Genom den avslöjar hon sin trolöshet mot Narren. I och med att hon anlägger mask, faller masken av henne.

Narren förnedras ytterligare: En medicus, som är som hämtad ur en Molièrekomedi med sina lärda fraser och sin penninghunger, kommer och låter sig i scen 3 övertalas att mot riklig betalning skriva ut en dödsattest (s. 21ff.). Scenen slutar med att Medicus och Hustrun går till en liten herdestund medan fordringsägarna håller fast Narren (s. 23).

En dramatiker som har intresse i samband med Forssells kasperspel liksom i samband med hans dramatik i övrigt är Ghelderode. Liksom Forssell lärt av kasperspelen lärde sig Ghelderode av marionettspelen att göra sina dramer starkt teatermässiga, och i hans dramer finns liksom i *Narren som tillhörde sina bjällror* sådana burleskerier och teatereffekter som av tradition hör hemma i kasperspel och folkliga marionettspel. Ghelderode var nästan okänd i Paris när hans *Fastes d'enfer* 1949 uppfördes och gjorde skandalsuccé. Vid vårt samtal

9.5.1977 betonade Forssell kraftigt att Ghelderode kan ha betytt mycket för honom.[11] Han hade just sett att Ghelderodes skrifter som han har hemma var alldeles "söndertummade". Tidigt kom Forssell att intressera sig för Ghelderode och han såg också många Ghelderode-uppsättningar både hemma och utomlands. Forssell nämnde att han såg t. ex. Alf Sjöbergs uppsättning på Dramaten 1954 av *Escurial* (1927).

Ghelderode arbetar i sin dramatik ofta med spel i spelet och andra metadramatiska former, mest genomfört kanske i *L'École des bouffons* (1937). I *Escurial* finns ett inslag där kungen och narren byter roller. Drottningen är döende, och narren skall skingra kungens tankar. Han försöker, men skratt och gråt finns intill varandra hos honom och han sörjer uppenbarligen drottningen. Han säger till kungen att han vill spela ett spel där kungen skall föreställa en kung som blir av med sin krona, sin kungavärdighet. Narren försöker sedan strypa kungen men förmår inte. Nu byter man roller, narren blir kung och kungen narr, och under spelet avslöjas att drottningen älskar narren. På kungens order stryps narren av bödeln.

Rollbytet i *Escurial* låter kungen avslöja att han förstår att drottningen älskar narren. När kungen spelar narr kan han på narrars vis avslöja detta och iaktta narrens reaktioner. I detta rollspel parallelliseras narrens "kunglighet" i det yttre spelet – där ju drottningen älskar honom varigenom han blir upphöjd till "kung" – med "kungligheten" i det inre spelet, i rollspelet, där han föreställer kung. När man sedan återgår till verkligheten förlorar narren; han förnedras och stryps.

På liknande sätt förlorar Narren i Forssells drama när han kommer utanför sitt låtsasspel, han förlorar i verkligheten liksom Ghelderodes narr. "Man lever så länge man narras" (s. 13). Parallelliseringen i *Escurial* motsvaras av parallelliseringen låtsasspel-förnedring i det yttre dramat hos Forssell. Narrens förnedring i *Escurial* framställs liksom i Forssells drama med metadramatisk teknik.

4. Liv-död

I *Narren som tillhörde sin bjällror* är Narrens förnedring och hans låtsasspel nära knutna till det elementäraste och tydligaste av alla motsatspar: liv-död. Genom hela dramat löper i replikföringen sammanflätningen narr-liv-död, tydligast och intensivast i dialogen mellan Narren och Hustrun när låtsasdöden planeras:

HUSTRUN (---)
Säj död!
NARREN Liv!

HUSTRUN Säj död! Säj efter mig:
död
NARREN Liiiiv!
HUSTRUN D
NARREN D
HUSTRUN Ö
NARREN Ö
HUSTRUN D
NARREN DDT!
HUSTRUN Död!
NARREN Liv!
HUSTRUN Död!
NARREN Det var livat.

(s. 10f.)

HUSTRUN Min käre lille narr,
säj död!
NARREN Nu igen! Liiv.
HUSTRUN D.Ö.D.
NARREN D.Ö.D.
HUSTRUN Säj död, säj det baklänges
NARREN Död . . . *(sätter häftigt handen för munnen)*
HUSTRUN Du sa det! Du sa det!
NARREN *Du* sa det! *Du* sa det! *Du* sa det!

(s. 13)[1]

Karakteristiskt är att samtidigt som Forssell i sitt kasperspel arbetar med skarpa motsatspar som liv-död, verklighet-låtsasspel – en teknik som också är farsens[2] – så är gränsen mellan kontrastparen flytande eller upphävd. Liv och död finns hela tiden parallellt med varandra eller rättare sagt hopslingrade likaväl som det komiska och det tragiska.

Denna sammanflätning av liv och död är central också i *Sweeney Agonistes.* En antydan om att dramat handlar om döden får åskådaren när Doris och Dusty spår i kort: "DUSTY: The *two of spades!* / THAT'S THE COFFIN!!" (s. 126) Denna antydan upprepas: "DORIS: I'd like to know about that coffin." (s. 127) När männen sedan kommit till Doris och Dusty, återkommer antydningar om döden: "SWEENEY: I'll carry you off / To a cannibal isle" (s. 130), och talet om denna kannibal-ö knyts samman med talet om kistan:

DORIS: That's not life, that's no life
Why I'd just as soon be dead.
SWEENEY: That's what life is. Just is
DORIS: What is?
What's that life is?

SWEENEY: Life is death.
I knew a man once did a girl in –
DORIS: Oh Mr. Sweeney, please don't talk,
I cut the cards before you came.
And I drew the coffin

(s. 133)

Sweeney skildrar mordet, och säger sedan om mördaren:

He didn't know if he was alive
and the girl was dead
He didn't know if the girl was alive
and he was dead
He didn't know if they both were alive
or both were dead
If he was alive then the milkman wasn't
and the rent-collector wasn't
And if they were alive then he was dead.
There wasn't any joint
There wasn't any joint
For when you're alone
When you're alone like he was alone
You're either or neither
I tell you again it don't apply
Death or life or life or death
Death is life and life is death

(s. 135)

Liv-död temat varieras på andra ställen i Forssells tidigare diktning. Det heter t. ex. pa ett ställe i *Ryttaren*: "(Il faut que tu te voies mourir / pour savoir que tu vis encore)" (s. 55), och Åke Nordin beskriver i en recension i *MT* 22.10.1952 grundtemat liv-död i *Narren* som en oupplöslig 'organisk' enhet i verlighetsupp levelsen. Det kan emellertid för åskådaren till *Narren som tillhörde sina bjällror* aldrig bli fråga om någon lugn visshet om någon "organisk enhet", eftersom han hela tiden är medveten om att liv och död sannerligen inte är samma sak, och därför kan han ställa frågor som denna: Narren låtsas vara död och blir tagen på allvar. Är han då död eller inte?[3] Liksom Narren i scen 5 själv är osäker om han lever eller inte (s. 26) så lämnar Forssells sammanflätning av spel och verklighet, av liv och död, åskådaren i en osäkerhet som liknar osäkerheten inför ett av skräckfilmens primära verkningsmedel: utplånandet av gränserna mellan levande och dött.[4]

Ett drag i vår tids "black comedy" så som Walter Kerr beskriver den i boken *Tragedy and Comedy* (1967, s. 320) finns också i Forssells kasperspel: Vi skrat-

tar när vi ser skillnaden mellan vad som händer på scenen och vad vi anser vara sanning. Men sedan blir skrattet osäkert eftersom vi inte kan vara säkra på att det vi tror är sant verkligen *är* sant, och eftersom scenens verklighet också har ett slags auktoritet. Vår tillförsikt rubbas.

Det dramatiskt fruktbara i *Narren som tillhörde sina bjällror* ligger främst i spänningen mellan åskådarens medvetande om att liv och död är skarpa motsatser och hopflätningen liv-död i Forssells drama – och i osäkerheten som denna spänning skapar.

Två rader i den slutliga versionen av dramat lyder: "HUSTRUN Hur tänker narren narra dem med döden / när de vet att en narr är död?" (s. 11) I den första versionen, den i *Utsikt,* står det istället: "*Hur tänker du lura dem med döden / när du aldrig lyckats bevisa för nån att du lever . . .*" (s. 8). Också inför "döden i livet" är Forssells inställning ambivalent: Dels kan det hos honom vara ett slags "skapande död", dels – som Narrens död i livet – en död som påminner om den andliga döden hos Hjalmar Bergman, känsloförlamning, tomhet, förstelning, bristande verklighetskontakt.[5] Narrens spratt misslyckas, eftersom den som aldrig levat som andra inte kan ljuga sig död i ordets vedertagna betydelse, som Erwin Leiser uttrycker det i sin utmärkta *Perspektiv*-recension 1953 (h. 4, s. 174). Narren är en av de många protagonister hos Forssell som inte tar del av livet och gemenskapen med andra människor, han är en "utanförstående".[6]

Liv-död-dialogen mellan Narren och Hustrun (ovan, II:4) är intressant också därför att den använder en turnering av den gamla dramatiska tekniken att låta en roll lära sig "ett nytt språk". Sammanflätningen liv-död sker här samtidigt som det sker en hopflätning av det komiska med det tragiska: Att låta någon lära sig ett nytt språk är ett ofta använt medel att nå komiska effekter. Vi känner det bl. a. från *Borgaren som adelsman* och *Erasmus Montanus*. Men när rollen tillägnar sig eller får ett nytt språk kan det också leda till tragik. Så sker i *Sei personaggi in cerca d'autore* där fadern värjer sig mot de ord som åläggs honom. Tidigare har Narren givit Hustrun en roll (ovan, II:3). Nu lurar Hustrun på Narren ett språk mot hans vilja, ett språk vars sorgliga konsekvenser han senare kommer att bli varse. Hennes envishet att lära honom ordet död hänger samman med hennes syn på honom som redan död, och hans envishet att vägra lära sig ordet hänger samman med hans vilja att se låtsasspelet som just bara ett spel. Det grälande paret finns också i *Pathelin* där satiren liksom i andra franska farser under medeltiden går ut över bl. a. den äktenskapliga osämjan. I commedia dell'arte finns en grälets dialogstil som liknar Narrens-Hustruns, och i *Kaspers fet-tisdag* där Strindberg använder den traditionella kasperteaterns medel, talar Kasper till Hustrun i en irriterad ton som illustrerar kasperteaterns ständiga gräl mellan Kasper och Hustrun (s. 10ff.).

I dialogen (ovan, II:4) använder Forssell tekniken från kasperteaterns dialo-

ger mellan Kasper och dennes hustru där Kasper är medvetet naiv, en "som ingenting begriper och som hör fel och som ställer allting på huvudet" (*Chaplin,* s. 102). Att lånet inte är någon tillfällighet utan måste vara medvetet och avsiktligt framgår av de tydliga likheterna mellan Forssells dialog och Strindbergs återgivning i *Gamla Stockholm* av en dialog mellan Kasper och Hustrun. Forssell har också sagt att han dels sett Horsts kasperteater på Djurgården, dels läst Strindbergs kasperscener i *Gamla Stockholm* (ovan, II:2):

> K. (afsides). Se der kommer min fru, det gamla trollet! Jag har lust att inte känna igen henne. (Sjunger) – H. God dag min lille snälle, rare wackre Kasper! – K. Tra, la, la, la, la! H. Godag! K. (härmar). Ajö! – H. Du ska säja godag! – K. Ich kann nicht! H. Ja! – K. Nej! – H. (stafwar). G, o. – K. Go. – H. D. a. g. – K. Dag – H. Godag. – K. Ajö. – H. Godag! – K. Ajö (omsäges många gånger; Kasper glömmer sig och säger) Godag! H. Det wara bra, nu är du min lille snälle man igen, nu skall vi danse!"
>
> (s. 86)[7]

I fjärde scenen fullbordas Narrens förnedring i samband med att han får spela en ny roll i rollen (s. 23ff.):

När de båda narrarna – en klädd i blått och en i violett – kommit in och börjat värdera föremålen, berättar den blå en historia om sin kusin som vaknade på sin begravningsdag medan man bar honom från kyrkan till graven, och som därför fick gå bredvid tills man kom fram. Då hoppade han ner i graven. Alltmedan den blå narren berättar, dramatiserar Narren hans berättelse och spelar den stumt: "*(Narren sätter sig upp)*", "*(Narren reser sig)*", "*(Narren dansar långsamt – hypnotiserad)*", "*(Narren hoppar tillbaka i sängen)*" (s. 24f.). Åter ett metadramatiskt inslag med liv och död sammanvävda. Sedan man slitit av Narren hans kläder lämnas han naken på golvet.

Scen 5 och hela dramat slutar med att Narren säger:

> Vad som helst duger
> till förklaring i narrspel
> vad som helst förklarar
> att en narr dött
> *(Till publiken)*
> Det är ett citat
> som herrskapet minns
> Förresten är jag hungrig
> Ich bin hungrig
> *(i falsetten)*
> Jag vill ha maaaaaat!
> *(med vanlig röst, ser sig omkring)*
> Jag undrar vad det finns?
>
> (s. 26f.)

Det är åter fråga om ett kast i texten. Narren talar om sitt narrspel och citerar något som han tidigare (s. 12f.) sagt. Temat liv-död når ett slags klimax när han uppstår och ropar att han vill ha mat. Narren vill gå på teatersupé! I slutet av sitt drama förstör alltså Forssell dess förutsättningar genom detta svek i texten. Han saboterar vad han tidigare sagt och åskådaren blir därigenom osäker om vad han egentligen varit med om.

En gång tidigare har Narren vänt sig till publiken, nämligen i samband med Hustruns försök att få honom att säga död:

> *(till publiken)*
> Förlåt att hon är så helvetes trist
> Den som älskar narren mest
> skratte sist
>
> (s. 11)

Genom att man från scenen oväntat vänder sig till publiken införs ett nytt verklighetsplan. Tekniken hör huvudsakligen hemma i komedin, i farsen och – givetvis – i revyn och kabarén. Den äldre attiska komedin har ett inslag, parabasen, där kör och körledare å författarens vägnar vädjar direkt till publiken. Författaren framför genom ombud sina åsikter, liksom i både medeltida revyformer och i den moderna revyn, och åskådaren kommer att deltaga i spelet i ett slags konspiration med författaren. Samma konspiratoriska funktion har för övrigt 1700-talskomedins sidorepliker till publiken. Det är i dessa sammanhang fråga om ett slags närmande mellan scenens och åskådarens verklighet. Åskådaren har ännu inte avlägsnats från skeendet på scenen genom ridåfall eller genom olika belysning på scenen och hos publiken.

De folkliga, "lägre" genrerna bygger ofta på en nära kontakt mellan de agerande och åskådaren. Så är fallet med t. ex. kasperteatern, och ett gott exempel på detta kan man få i Strindbergs *Midsommar* där vi har ett drama i dramat när rollerna i det yttre spelet blir åskådare till ett inre spel, nämligen kasperspelet i slutet av femte tablån. Åskådaren i salongen kan alltså följa Strindbergs skildring av mötet mellan kasperteatern på Djurgården och dess publik:

Offcern presenterar sig för "det snälla herrskapen", och publiken på scenen jublar när denne och Fordringsägaren ryker ihop. De båda bugar sedan och tackar publiken. När åskådarna ropat att de vill se Mexikanaren död, kommer Döden upp och presenterar sig. Så småningom ropar åskådarna att Kasper har gycklat med dem, men Kasper säger att det ju är hans yrke. "Inte sant, min snälla herrskap." Då skrattar och applåderar publiken. Spelet avslutas med att Kasper piskar sin hustru medan publiken ropar bravo och Kasper tackar för applåderna (s. 255ff.). Kontakten mellan rollerna i *Midsommars* kasperspel och publiken ***på scenen*** motsvaras alltså av kontakten mellan Narren på scenen och

publiken *i salongen* hos Forssell.

Forssells betonande av det teatermässiga och av teater som något närvarande, har ett korrelat i anknytningen till de "lägre" genrerna i hans kasperspel. Kännetecknande också för kabarén är ett minskat avstånd mellan scen och salong. Detta hänger samman med att kabarén – exempelvis den parisiska som Forssell framför allt lärt av – ofta spelas i lokaler där avståndet är litet mellan agerande och publik också i bokstavlig mening.

Det är naturligt att dramatiker vars teaterkonst har rötter i revy och kabaré – som Forssell och Brecht – använder denna teknik. Brechts *Die Ausnahme und die Regel* (1930) börjar och slutar med att man vänder sig och talar till publiken. När någon talar från scenen till mig innebär detta att jag dras in i scenens verklighet eller annorlunda uttryckt att gränsen mellan scen och salong suddas ut, helt eller delvis. När Brecht använder tekniken söker han samförstånd, inte så att han säger till åskådaren hur man bör handla för att få ett socialistiskt samhälle, men genom att visa hur illa ställt det är i samhället vill han i det långa perspektivet få åskådaren att tycka som han. Såtillvida är han "konspiratorisk" liksom revy- och kabaréförfattaren.

Samtidigt får förstås tekniken hos Brecht likaväl som i kasperteatern och annorstädes den effekten att scenens verklighet och åskådarens vardagsverklighet separeras. Att någon talar till mig från scenen innebär ett påpekande om att detta är teater, något förevisat. Därför finner man den ofta i sammanhang där verklighetsillusionen är underordnad, inom komedin och farsen snarare än inom tragedin (även om kören i den grekiska tragedin ibland vänder sig till publiken).[8]

Saroyans drama *Across the Board on To-morrow Morning*, som Forssell spelade i under sin skoltid (ovan, Inledning), är ett spel med illusioner, där de olika rollerna i tur och ordning upptäcker publiken och sedan studerar publiken, sjunger för publiken, talar till publiken, håller monologer för publiken, samtidigt som de är roller i ett skeende sinsemellan på scenen. Publikkontakten ingår här i en väv av metadramatiska företeelser som speglar verkligheten som illusion och spelet som verklighet. Dramat är "simultaneously sad and funny, which is also the way of reality", menar Saroyan i en Note, där han också säger att när dramat spelades tycktes ingen förstå vad det var fråga om.[9] Åskådaren är hela tiden osäker om vad som är illusion och verklighet, vad som är spel och spel i spelet, och att man då och då talar till honom från scenen bidrar till att göra honom osäker. Troligen har Forssell medvetet eller omedvetet influerats av Saroyans drama och kanske särskilt av rollernas kontakt med publiken.

Som publik vid en föreställning av Forssells kasperspel kan vi uppfatta Narrens ord till oss så att det är *rollen* Narren som talar till oss och inbegriper oss i dramat som ett försök från rollens sida att konspirera med oss mot Hustrun (s. 11). Så gör Kasper för att vinna publikens gunst. "Se der kommer min fru, det

gamla trollet!", säger Kasper på s. 86 i Strindbergs *Gamla Stockholm* (jmf ib., s. 89). Eftersom det i kasperteatern inte finns några synliga skådespelare utan bara fasta roller (dockorna), så uppfattar vi det som om rollen talar till oss.

I *Narren som tillhörde sina bjällror* kan vi uppfatta det så att det är *skådespelaren* som talar till oss, och i så fall är det fråga om ett klart illusionsbrott. Här finns om man så vill ett samband med Forssells ställningstagande för den reteatraliserade teatern och mot den psykologiserande (ovan, I:3).

Vi kan uppfatta Narrens slutreplik så att *någon har berättat, framställt* dramat för oss, och då saboteras också illusionen av att vi skulle uppleva någon annan verklighet än scenens egen. Detta sista sätt att se stöds av Narrens ord till publiken: "Det är ett citat / som herrskapet minns" och av att han till synes helt oberörd ropar på mat (s. 27).

Om vi uppfattar denne någon som har framställt dramat för oss som *författaren,* så låter det oss deltaga i spelet i konspiration med honom. Tillsammans med författaren betraktar vi hans skapelse, och i detta sammanhang kan man erinra sig dels narrgestaltens hemvist i medeltidens revyliknande upptåg och dels Forssells intresse för kabarén, där man liksom i revyn talar till publiken. Också i detta sammanhang gäller att vi påminns om att det vi ser bara är ett drama. Vi hindras från att leva oss in i det, vi hålls på klar illusionsdistans.

Ett så subtilt resonemang för givetvis inte åskådaren under det att han bevittnar föreställningen, men eftersom analyser av den typ jag gjort av Forssells kasperspel med nödvändighet blir summariska, kanske det kan vara legitimt att någon gång driva resonemanget litet längre. I åskådarens upplevelse är gränserna mellan de olika sätten att uppfatta företeelsen "någon på scenen talar till publiken" flytande eller obefintliga. Likaså kan han uppfatta den på två eller flera sätt samtidigt. Det rör sig om en komplikation som gör oss osäkra.

5. Tolkning

När jag nu skall göra ett försök att tolka dramats "budskap" påstår jag inte att tolkningen är den enda möjliga, inte heller att det är den bästa, bara att den är möjlig och att den har stöd i dramats helhet. Likaväl som dramat är komplicerat i sin struktur är det mångtydigt i sitt budskap.

Narren som tillhör sina bjällror står som symbol för drömmaren som tillhör sina drömmar, konstnären som tillhör sitt verk, författaren som tillhör sina ord.[1] Narrens hustru nynnar:

> Bjällror lever dig,
> bjällrornas dygn, bjällrornas år

har sytts in i ditt skinn
med klingande stygn
som ringande sår

(s. 11. Jmf s. 25)

Narren är både bjällrornas gud och deras slav (s. 11). Diktaren har förklätt sig till narr för att genom att bära mask kunna bli fri från sin mask och utlämna sig. När han anlägger mask faller masken av honom (ovan, II:3). Det är förklädnadens urgamla funktion att låta bäraren på en gång vara sig själv och se sig själv som någon annan. "Aldrig tycker jag, är jag mera mig själv än när jag är författare", sade Forssell när han skulle teckna sitt porträtt (ovan, s. 49). Som ett uttryck för samma tanke kan man tolka Narrens ord på s. 13: "Man lever sa länge man narras" (jmf ovan, II:3).

Narren-diktaren är inte bara bjällrornas-ordens gud utan också deras slav (s. 11). Narren på scenen, han som tillhör sina bjällror, som har sina bjällror under huden, speglar diktaren som förlorar sin egen identitet medan han uppgår i sitt verk.[2] Narren jagas ständigt av rädslan för verkligheten, rädslan för att komma utanför låtsasspelet, liksom diktaren jagas av rädslan för att komma bort från sina ord, att behöva blöda på riktigt. Också som ett uttryck för detta skulle Narrens "valspråk" kunna användas: "Man lever så länge man narras". Mitt i Narrens förnedring hörs följande replikväxling *"i likgiltig ton, hastigt, torrt"*:

EN FORDR. Den som blött utan sår
HUSTRUN får ta såret när det kommer
EN ANNAN Den som svartnat utan böld
HUSTRUN får ta bölden när den spricker
EN TREDJE Den som frusit i värmen
HUSTRUN får frysa ihjäl i kölden
EN FORDR. Den som inte finns
HUSTRUN finns förstås inte till

(s. 23)

Narren i Forssells drama speglar inte bara diktaren utan också åskådaren. Den människa som Narren speglar är ensam, självtillräcklig, utan fasta trohetspunkter utanför det egna jaget. Människan reducerad till barn. Narren speglar det allmänmänskliga och vi kan därför känna igen oss själva i honom. Dramat fyller därmed en av teaterns viktigaste uppgifter så som Forssell ser dem (ovan, I:4).

KAPITEL III

Kröningen

1. Bakgrund

I *Narren som tillhörde sina bjällror* finns som vi har sett tydligt markerade teatermässiga drag, främst i anknytningen till kasperteatern och narrgestalten. Om detta drama trots sin teatermässighet ändå kan sägas vara ganska avskalat, naket och "kammarmusikaliskt", så utnyttjar *Kröningen* från 1956 teaterns resurser mera och arbetar med fler av teaterns olika element. Det allmänt teatrala och visuella är där mycket framträdande och återspeglas i scenanvisningarna som är detaljerade och utförliga på ett helt annat sätt än i Forssells kasperspel.

Ett annat drag som är mer markerat i *Kröningen* än i kasperspelet och som korresponderar med Forssells teateridéer är blandningen av vulgaritet och skir poesi (jmf ovan, I:4), där växlingen ofta sker med hjälp av en raffinerad användning av rytmen. I Forssells kasperspel är rytmen mestadels snabb, hetsig, i *Kröningen* växlar den mellan snabbt och långsamt, hetsigt och lugnt.

Under rubriken "farsen om Alkestis" i *Utsikt* 1950 (h. 1, s. 9) säger Forssell:

> Det vore värt att skriva en fars om döden, d.v.s. om den död inför vilken den döde själv står maktlös, den säljbara, propagandistiska. Det skådespelet skulle komma att likna narruppträdena framför högaltaret under medeltidens påskhögtider såtillvida att det skulle gissla en makt som åtnjuter ett nästan orubbligt förtroende. En förblandning av gycklaren och Gud skedde där – här skulle det kanske ske en förblandning av gycklaren och döden. (---) Euripides komedi om döden, Alkestis, rymmer redan stoffet till en fars.

Vi ser här ännu ett tidigt exempel på Forssells intresse för narrgestalten och samtidigt ser vi i hans tankar om döden som narr ett samband mellan *Narren som tillhörde sina bjällror* med dess liv-död-tema och planerna på *Kröningen.* Alkestistemat i *Kröningen* har också uppfattats som en form av narrspel liksom man har betraktat kasperspelet som en förstudie till *Kröningen.*[1] Likheter mellan de båda dramerna finns både i det stora och i det lilla, vilket kommer att framgå av fortsättningen.

En annan bakgrund till *Kröningen* finns i Forssells intresse för Alkestismyten. I *Utsikt* hittar man 1948 (h. l, s. 7f.) hans dikt "(*envoi*) – till en Alkestissvit –", i *Ryttaren* (s. 24f.) finns dikten "Alkestis: epitafium" och i dikten "Lycidas" i samma bok heter det: "Jag såg honom dö, det är sant, / men jag vet att han ofta

skall återvända" (s. 20. Jmf *Utsikt* 1948, h. 7, s. 8). I *Utsikt* 1950 nämner Forssell alltså planer på att av Euripides' *Alkestis* göra en fars om döden och i *Narren* finns Alkestismotivet i "Fragment av ett kvällssamtal mellan esteter" (s. 11ff.) och "Admetos och narren" (s. 19ff.). På s. 19 berättas där på prosa om hur Herkules förde Alkestis tillbaka från Hades.

Forssell skriver 1960 i programbladet till Ateljeteaterns i Göteborg föreställning av *Kröningen* att han arbetade på dramat "för sex år sedan på ett litet hotel vid rue de Birague" i Paris, alltså 1954. Detta år publicerades också i *Perspektiv* "Monolog ur 'Admetos rex'. Scen ur ett skådespel" (h. 7, s. 292ff.). En jämförelse med scenen som den ser ut i det färdiga dramat (scen 2, s. 39ff.) ger vid handen att Forssell ändrat många detaljer i fråga om tonfall, ordföljd och enstaka ord, men utan att förändra i stort. Scenen låg i det väsentliga klar redan 1954.[2]

Kröningen har alltså Euripides' Alkestisdrama som förlaga vilket framgår tydligt dels av Forssells ord i *Utsikt* 1950, dels av en jämförelse mellan de båda dramerna.

Att en dramatiker låter en annan dramatikers verk bilda bakgrund till sitt eget är vanligt. Sättet att handskas med materialet varierar givetvis, det kan t. ex. vara fråga om modernisering av roller eller konflikter eller temata. Forssells intresse för den antika diktningen härrör från hans första USA-besök då han mötte Eliot-skolans intresse för den klassiska litteraturen.[3] Jag har visat i kapitlet om *Narren som tillhörde sina bjällror* hur T. S. Eliots *Sweeney Agonistes* påverkat Forssell, och intressant är ju därför T. S. Eliots val av antik förlaga i *Cocktailpartyt,* nämligen Euripides' *Alkestis.* Med kunskap om Forssells "dubbla bakgrund", den amerikanska och den franska, förstår man också att han måste ha påverkats av franska dramatikers förkärlek för adaption av antika dramer: Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Sartre, författare som han kände väl till redan när han skrev *Kröningen.*[4]

Hos svenska dramatiker finns ingen motsvarighet till denna franska tradition, men Forssells intresse under femtitalet för antik diktning har ändå en motsvarighet också bland hans generationskamrater i Sverige: Det finns hos lundapoeterna (också ibland kallade metapoeterna) under femtitalet en dragning till antika motiv och mönster, ett fenomen som kan ses som en opposition mot fyrtitalets tidsdiktning. Detta intresse finns f. ö. också i Forssells poesi från femtitalet.[5] Det kan också påpekas att dragningen till antika mönster finns hos Hjalmar Gullberg. Under femtitalet behandlar han – i en efterklang av sitt tidigare intresse för de gamla motiven – de antika myterna med en personlig lekfullhet som inte väjer för det burleska och bisarra. Det kanske kan vara värt att nämnas att också hos Gullberg finns Admetos med, nämligen i diktcykeln *Förklädd gud* (1933) som inledningsvis handlar om Apollos strafftjänst hos denne kung.

2. *Admetos*

En dominerande egenhet hos Forssells Admetos är att han inte vill eller kan se verkligheten i ögonen.[1] Såtillvida är Admetos en komplicerad roll enligt Forssells sätt att beskriva en sådan. Det framgick ju av avsnittet om hans teateridéer att ett drag hos den komplicerade rollen är just att den inte *vill* se verkligheten som den är, att den *vill* vara förblindad (ovan, I:3). Admetos är – som Alf Sjöberg säger om Fröken Julie[2] – ingen autentisk gestalt utan någon som gör rollen, eller snarare rollerna: som kung, som make, som son. De flerdubbla rollplan som är väsentliga hos Narren finns också hos Admetos.[3]

Admetos är kung, men utan kunglig värdighet. Han är en vanlig, ganska ynklig människa som råkat få en kungamantel över sina axlar.[4] Kungarollen har Admetos fått genom födelse och arv, och han tvingas därigenom att spela en roll som egentligen passar honom illa. Hela dramat utspelas vid tiden för detta rolläverlämnande, och dramats namn är också namnet på rollöverlämnandet: ***Kröningen.***

Liksom Narren samtidigt befinner sig på narrens och den vanliga skröpliga människans rollplan, så är Admetos på en gång kung och en uppblåst, fåfäng och självisk människa som så småningom kommer att få lära sig en svår läxa om uppoffring och högsinthet.[5] Detta innebär att åskådaren upplever en spänning mellan de förväntningar han kan ha på hur en kung skall uppträda ("kungligt", "majestätiskt"), och det sätt på vilket Admetos uppträder.

Liksom Narren bär mask (ovan, II:1) gör Admetos det i sin kungaroll; narrdräkten motsvaras av kröningsmanteln. Det är värt att lägga märke till att Forssell i *Kröningen* 1956 för första gången använder orden *Dramatis Personae* över rollförteckningen i ett drama, ett bruk som han sedan håller fast vid genom åren. Det latinska *persona* är förstås vårt *person,* men också den ansiktsmask som skådespelarna bar på den antika teatern.[6] Admetos har inte själv valt kungamasken, han spelar kungarollen dåligt och komplicerar därigenom förhållandet till sin egen identitet. I anknytning till den antike skådespelarens mask använder C. G. Jung ordet *persona* för att beteckna den mask som individen anlägger och som motsvarar dels individens egna avsikter, dels omvärldens anspråk och uppfattning.[7] Eftersom den påtvingade kungamasken inte passar Admetos, prövar han andra masker, *personae* med Jungs term, han "spelar teater".

Dessa roller i rollen visar oss Admetos' dåliga verklighetssinne och hans behov av det skydd en självvald roll kan ge honom. Dessutom visar de hans identitetslöshet[8] och – med en term som jag lånar från Lars Gyllenstens beskrivning av sitt experimenterande med roller – "personasökande"[9], dvs. hans sökande efter sin "egentliga" identitet, sin egen personlighet. Admetos är släkt med den Chaplin som Forssell beskriver i sin bok (s. 68): "Chaplin är bokstavligen allt

möjligt – och han är det i kraft av sin mest framträdande egenskap: obefintligheten. Egentligen är han ingen, därav hans komplexitet." Liksom Narren är Admetos utan identitet och mot slutet av dramat kallas han av Herakles och av folket för "Kung Ingen" (s. 87f.).[10]

Samtidigt ger rollerna i rollen åskådaren en känsla av osäkerhet: När spelar Admetos och när spelar han inte? Vem är egentligen denne Admetos? Hur skall jag kunna identifiera denne Admetos när han själv är osäker om vem han är? Sambandet mellan Admetos' spel och åskådarens osäkerhet framgår av en scenanvisning i scen 4, strax efter det att Admetos gjort "*ett låtsat utfall*" mot sin minister: "*I det följande bör vi delvis få en vag känsla av att han egentligen spelar teater*" (s. 53). Litet längre fram i samma scen heter det om dialogen mellan Admetos och Amman att Admetos "*spelar falskt*" (s. 59). I scen 8 står att Herakles gärna lyssnar på "*Admetos en smula medvetet krypande harang*" (s. 81), och litet senare i samma scen, på det ställe där Herakles har uppmanat Admetos att se sig omkring, sägs det att "*Admetos tittar sig teatraliskt omkring*" (s. 82). Dessa scenanvisningar ger en antydan om Admetos' dragning åt förställning och skådespeleri, och än tydligare träder denna i dagen i de avsnitt av metadramatisk karaktär som finns i dramat (se nedan).

Gränserna mellan rollplanen är flytande och rollplanen existerar samtidigt. På liknande sätt förhåller det sig med de egenskaper vi kan tillskriva Admetos. Forssell säger i programbladet till föreställningen av *Kröningen* i Göteborg 1960 (s. 4): "När jag skrev den var jag uppfylld av idéen att man skulle kunna framställa en feg människa sympatisk, en människa som vägrar att dö nästan som en hjälte." I programbladet till Dramatenföreställningen säger Forssell att han inte vet om Admetos är hjälte i annan mening än att han är huvudperson. och att Admetos i sina försök att undgå sin död vänder våra antipatier emot sig (s. 6). Liksom i *Narren som tillhörde sina bjällror* motsatserna liv-död är sammanvävda (ovan, II:4) är i *Kröningen* ord som sympatisk-osympatisk bara olika sidor av samma sak och båda begreppen i ordparet existerar samtidigt hos Admetos.

3. Döden

I den första scenanvisningens andra mening står att Döden "*hyssjar åt publiken*", och litet senare i samma scenanvisning heter det att Döden "*håller ut armen mot publiken – som för att tysta den*" (s. 31). *Narren som tillhörde sina bjällror* slutar med att Narren talar till publiken. *Kröningen* börjar med att Döden vänder sig till publiken. Genom detta illusionsbrott konfronteras åskådaren omedelbart med två verklighetsplan. Om vi nu uppfattar gesterna som *rollen*

Dödens, dras vi in i dramats skeende genom att rollen inbegriper oss i dramat. Om vi uppfattar dem som *skådespelarens,* är det Verfremdung, en teatermässig inbjudan att betrakta det hela som spel – en påminnelse om att vi befinner oss på teatern. Men i vår spontana upplevelse finns ingen så tydlig uppdelning, och vi upplever därför företeelsen som en osäkerhet (jmf ovan, II:4).

Dödens gest mot publiken är emellertid också en antydan om att vi är vittnen till en fars. Som jag visat i samband med *Narren som tillhörde sina bjällror* är detta att rollerna vänder sig direkt till publiken något som utmärker kasperteatern sådan man kan lära känna den hos Strindberg[1] (ovan, II:4). Bland de traditionella figurerna i denna teaterform finner man Döden. I Strindbergs *Gamla Stockholm* finns en scen där Döden kommer och vill ha Kaspers själ (s. 85), och i *Kaspers fet-tisdag* är Döden en av dockorna i lådan. Han vill ha påökt, säger han, för det är han "som klipper av alla intriger, som krossar alla förhoppningar" (s. 18). Detta är en metadramatisk replik med sin syftning på kasperteaterns värld. Dessutom kan orden, vilket ofta är fallet med Strindbergs metadramatiska repliker, föra tanken till theatrum mundi. I *Kaspers fet-tisdag* finns också en scen där dockorna måste be Döden om hjälp mot en polis. På polisens fråga vem Döden är, räcker denne ut handen och svarar: "Gissa?" (s. 30), vilket erinrar om de allra första ord som yttras i *Kröningen*: Dödens "Vem ääääärrr det?" (s. 31). I *Kaspers fet-tisdag* tackar Kasper sedan Döden med några ord som också dels är en metadramatisk replik, dels anspelar på theatrum-mundi-tanken: "Han kommer alltid så bra till upplösningen . . ." (s. 30). Döden finns med som en roll också i kasperspelet i *Midsommar*: När publiken ropat att man skall döda Mexikanaren kommer Döden upp. Först vill han presentera sig, säger han, sedan skall han döda Mexikanaren (s. 257).

I kasperteatern finns alltså Döden med i ett närmast farsartat sammanhang. Forssells berättar i *Utsikt* 1950 om sin önskan att göra en fars om döden, en fars som skulle likna de medeltida narruppträdandena framför högaltaret (ovan, III:1). Farsen har ofta inslag av metadramatisk karaktär, rollbyten, rollspel, och den kunde under medeltiden, som Forssell beskriver den i *Utsikt,* själv vara en metateatral företeelse. Om bakgrunden till det som kallas spel i spelet säger Robert J. Nelson bl. a.:

> Dramatized tropes occurring within a ritual, farces intercalated within mystery plays, minstrel *exodia* – such are the medieval formulas anticipating the concentric configurations of the play within a play.
>
> (*a. a.,* s. 8)[2]

Farsen som metateatralt inslag framför altaret under medeltiden har som uppgift att spegla det större skeendet, gudstjänsten, i en narrspegel. Det sker en förblandning av gycklaren och Gud, säger Forssell (ovan, III:1).[3] Ämnet intresse-

rade honom också när han skrev sin bok om Chaplin 1953. Det universella i Chaplins konst behöver inte vara större än "en bortglömd akrobats i en 1300-talskyrka", läser man där (s. 12). Bilden av gycklaren framför altaret återfinns i ett sammanhang där det heter att Chaplin har gjort "skurrilt groteska volter i de flesta av västerlandets heliga och allmänneliga kyrkor: (---), framför själva dödens nyputsade silverkandelabrar" (s. 33 och 35). Här finns alltså sammanställningen gycklaren och döden. Forssells menar på ett annat ställe i anknytning till Peter Vansittarts uppsats "Narrens roll" i *Prisma* 1950 (h. 3, s. 54ff.), att Chaplin övergår från den klassiske narrens ena funktion att vara syndabock till den andra, bildstormarens, "han som skall sammanlänka himmel och jord, höghet och gyckel" (s. 81f.). Döden i *Kröningen* är sin egen narr. Han sammanlänkar höghet och gyckel genom att i en person förena döden och den som gycklar med döden. Han är på samma gång den fruktade livsutsläckaren och bilden av denne i narrspegeln.

Sammansmältningen Döden – en narr illustreras av Ammans ord i första scenen efter det att Döden avslöjat sig: "Du är en narr, en narr, en narr! Skulle du vara Döden, din lilla . . ." (s. 38). När Döden i scen 3 har lämnat sitt brev till Admetos, drar han sig tillbaka *"i en bugning men håller i bugningen sitt ansikte uppvänt – på en narrs manér – lätt grinande"*, står det i scenanvisningen (s. 47).

Ghelderode har påverkat Forssells utformning av *Kröningen* med dess legering av tragedi och fars, högstämdhet och komik. I Ghelderodes buffa-tragedier finns på samma sätt som i *Kröningen* skräck och skratt oupplösligt förenade, och man skulle kunna använda Ghelderodes ord buffa-tragedi också om Forssells makabra fars. Ghelderodes dramer har överhuvud taget betytt mycket för Forssell (ovan, II:3), och jag vill särskilt nämna två i samband med *Kröningen*, nämligen *Escurial* och *La Balade du grand macabre* (1934).

Vid vårt samtal 9.5.1977 nämnde Forssell att han såg *Escurial* på Dramaten 1954 med Anders Ek som narren. Eks rollprestation fick Forssell att vilja ha honom som kungen i *Kröningen*, och så blev det också. *La Balade* är ett ganska muntert stycke som i botten har det gamla dödsdansmotivet, men liksom i *Kröningen* har Döden också en komisk sida som yttrar sig i att han helt mänskligt fyllnar till och blir oförmögen att sköta sina makabra åligganden.

En av de genomgående idéerna i Forssells Chaplinbok är att det komiska och det tragiska ständigt finns sida vid sida hos Chaplin, och i samband med detta anknyter Forssell i sin bok gärna till Hjalmar Bergman. Också hos Bergman kan man finna det komiska och det tragiska sida vid sida, och hos honom är det liksom hos Forssell fråga om en av många kontraster som existerar samtidigt, som är hopslingrade. Hjalmar Bergman liksom Forssell använder gärna metateatrala grepp, och han gör det på ett sätt som ibland – liksom någon gång hos Forssell – kan verka litet mekaniskt. De metateatrala inslagen hos dem båda vi-

sar bl. a. att gränserna mellan rollerna är flytande liksom en del andra gränser som vi gärna ser som fasta. Så är mod och feghet liksom liv och död hos både Hjalmar Bergman och Forssell bara två sidor av samma sak.

Döden i *Kröningen* är en narr, men han har också med sin trasgranna kostymering, sin smak för spel, rollspel och upptåg, sin blandning av list och klumpighet, drag av commedia dell'artes Arlecchino, vilken i sin tur säkerligen härstammar från medeltidens djävlar-narrar.[4] Döden är alltså en starkt teatermässig roll och liksom Narren i Forssells kasperspel ett korrelat till hans intresse för den teatrala teatern.[5]

Kombinationen commedia dell'arte – Döden har tidigare i svensk dramatik använts av Hjalmar Bergman i *Dödens Arlekin* (1917)[6], där doktor Brisings beskrivning av ett marionettstycke som han sett i Paris bildar en parallell till dramats huvudhandling och blir ett slags beskrivning-av-spel i spelet. Harlekin och Kasper är roller vid Dödens sida i dockspelen hos Hjalmar Bergman och Strindberg. I *Kröningen* finns drag av dessa båda *inom* rollen Döden, och de bidrar till den nedskrivning av Döden som är central i dramat. Denna nedskrivning – som också finns i Ghelderodes *La Balade du grand macabre* – ställer åskådaren inför en roll som hela tiden befinner sig på två rollplan: Han är på samma gång livsutsläckaren med oinskränkt makt och den som gycklar med denna makt.

Till den metateatrala tekniken i *Kröningen* hör också Forssells sätt att låta en roll föra en sorts dialog med sig själv. När scen 4 börjar sitter Den Druckne och mumlar för sig själv (s. 48f.):

> DEN DRUCKNE (*lågt*) Om ni spetsar öronen kan Ni höra människor säga till människor: Vet du att Admetos skall dö? – Skall Admetos dö? – Ja, Admetos är dödsdömd. Admetos skall dö.
>
> Är han rädd? – Nej. Han tar det lugnt.
>
> Är han rädd? – Som en hare – så rädd!
>
> Är han rädd? – Lika rädd som du skulle vara.
>
> Om Ni spetsar öronen kan Ni höra vinden tala om det för gräset och gräset tala om det för maskarna och maskarna meddela blommorna och blommorna ropa till träden: Admetos skall dö!
>
> En liten fågel säger: Det vet väl jag! Jag var där! Jag var där! Kvivitt!
>
> – Kvivitt! Kvivitt! Var du där?
>
> – Strax intill. Jag läste över hans axel. Han märkte mig inte. Jag satt på hans huvud.
>
> – Vad gjorde huvudet?
>
> – Darrade. Jag kunde knappt hålla mig kvar. Och håret . . .!
>
> – Ja? Vad var det med håret?
>
> – Både vått och vitt!
>
> – Kvivitt!
>
> Om Ni spetsar öronen kan Ni höra. Om ni lägger örat till marken . . . hör Ni? Hovslag! Galopp! DÖDÖ'! DÖDÖ'! DÖDÖ'!
>
> Adme'tos han skall dö.

Eftersom orden sägs av *en* roll är det berättigat att här tala om en monolog. Emellertid spelar ju Den Druckne flera roller med sig själv. Denna teknik får åskådaren att acceptera vad som i ett "normalt" spel med flera roller varit svårare att acceptera, t. ex. att fåglar kan tala, och gör kanske det sagda mer scen-iskt verkningsfullt än det hade varit i en "normal" monolog.

Vi möter en ny sorts narr i Den Druckne. Hans replik är en typisk narr-replik och hans ord är, liksom Narrens i förra dramat, på samma gång sanna och kompromet-terade. De är sanna därför att de sägs av en drucken ("in vino veritas"), och rollen blir genom detta sanningssägande ett slags motsvarighet till den antika kören, och eftersom Den Druckne kontrasterar mot de "finare" rol-lerna i dramat (kungen, drottningen, Döden, halvguden Herakles), återger han folkets – det genomskådande och skeptiska folkets – röst.[7] Att orden i *Krö-ningen* sägs av en drucken gör dem emellertid inte bara sanna, utan också kom-prometterade ("fyllesnack"). Åskådaren försätts alltså redan från början av scen 4 i ett tillstånd av osäkerhet: Orden han hör är på en gång sanna och inte sanna, och han hör dem i en monolog som på samma gång är ett spel med flera del-tagare.

På liknande sätt förhåller det sig med det som sägs av Döden. Som narr är han på en gång sanningssägare och lögnare (ovan, II:3). Som livsutsläckare är han också på samma gång pålitlig och opålitlig. Pålitlig därför att vi vet att han aldrig glömmer någon även om det skulle dröja. Opålitlig därför att vi aldrig vet när och hur han kommer att vilja ta hand om oss.

4. Rollspel Döden – Amman

Det framgick av förra avsnittet att Döden har likheter bl. a. av metateatralt slag med kasperteaterns figurer, och även spelet *mellan* Döden och Amman fram till sammansmältningen röjer uppenbara likheter med kasperteater. Där finns det brutala agerandet, de hånfulla kommentarerna, de snärtiga replikerna och för-nedringen. Döden jagar Amman runt bordet (s. 36), han rycker brevet ur hennes hand (s. 38), han räcker ut armen och Amman duckar som för ett slag (s. 39). Rytmen är kasperteaterns snabba och hetsiga, och när spelet går över i lugnare avsnitt så blir kontrasten påtaglig.

Intrycket av Dödens opålitlighet förstärks av hans förkärlek för rolltagande, teaterspel och förställning. Ett exempel på hans teatrala retorik och rollspel (s. 51):

> DÖDEN (---) Men sen – när det verkligen sätter åt och kniven kittlar en på strupen – då vill det till att man lånar kött och blod! Finns det ingen som vill byta, viskar man, flämtar

man, finns det ingen som vill byta med mig? Jag byter, jag byter, jag byter, kvider man, piper man, ta min ära, ta mitt rykte, ta min ena arm, ta allt som jag älskar – men låna mig, någon, ditt liv! (*Han gestikulerar som en försäljare*) Å, vilka ockrare ni är när det gäller livet! Jag vet, jag vet . . .

Kröningens första scenanvisning inleds (s. 31): "*När ridån går upp står Döden, orörlig, till vänster på scenen.*" Den som läser dramat vet alltså från början att rollen är Döden. Åskådaren på teatern ser framför sig en roll som är trasgrann och har stora ringar på fingrarna (s. 31), men vet ännu inte att han ser Döden, om han inte förstår det av exempelvis rollistan i programbladet.

Redan i dramats första replik finns förställning: Sedan Döden bakifrån lagt händerna över Ammans ögon, säger han: "(*i basen*) Vem ääääärrr det?" Amman går bet på svaret och Döden presenterar sig, efter att ha gått över från "*förkonstlad bas*" till diskant, som "Drottningen av Saba". Expositionen börjar alltså konventionellt med att vi genom ett slags "frågvis roll" (Döden) får en upplysning – men upplysningen är falsk. Därigenom får vi emellertid klart för oss att det är fråga om rollspel, ett rollspel som blir ännu mer raffinerat i fortsättningen av expositionen. Döden härmar fåglar (s. 32), han härmar Admetos (s. 35), men framför allt härmar han Amman (s. 33f.), och på s. 35 finns denna scenanvisning:

Döden lutar sig intill henne och börjar viska i hennes öra. Ljusförändring mot drömmen. De vaggar tillsammans, det är som om Amman hade somnat. Han stryker henne lätt över axlarna. Han talar för sig själv och hon liksom med hans röst.

I dialogen sker sedan ett slags repliköverlämnande i det att Döden avslutar fyra av sina repliker med (s. 35f.): "Du svarar . . .". Han ger visserligen inte Amman någon färdig replik, men uppmanar henne att deltaga i en dialog, att spela. Amman vaknar upp ur sitt drömliknande tillstånd när Döden fräser att Admetos är rädd (s. 36). Så småningom avslöjar Döden sin rätta identitet (s. 38).

Detta invecklade rollspel skapar hos åskådaren en känsla av att Döden är opålitlig och det bidrar till att skapa vad Forssell i *Söndagspromenaden* (s. 186) kallar "*en atmosfär av dröm och overklighet*", eller kanske rättare sagt en känsla hos åskådaren av att inte veta om det han ser och hör föreställer en "verklighet" eller inte. Dessutom – vilket nog är dess väsentligaste uppgift – gör rollspelet snabba tema- och stämningsväxlingar möjliga.

Forssell för oss med farsens teknik, som han själv säger i samband med Chaplin i sin bok (s. 43. Jmf. ovan, II:2), "rätt in i den komiska leken". Hos båda rollerna dominerar nämligen i första scenen de komiska dragen: Döden som en trasgrann upptågsmakare leker med den frodiga Amman. De utgör ett folkligt, komiskt "kärlekspar", en parallell och samtidigt kontrast till det kungliga, tragiska kärleksparet Admetos och Alkestis.

Den metadramatiska tekniken i scenen bidrar till att visa hur livsuppehållerskan (Amman) och livsutsläckaren (Döden) är på samma gång de skarpaste motsatser och intill sammansmältning lika. Tydligast blir detta i avsnittet mellan "*Ljusförändring mot drömmen*" och Ammans "uppvaknande" (s. 35f.). Döden talar för sig själv och Amman "*liksom med hans röst*" (s. 35). Döden talar om för Amman när det är dags för hennes replik. Jag har tidigare visat hur sammanflätningen liv–död löper i replikföringen genom hela dramat *Narren som tillhörde sina bjällror* (ovan, II:4), och i detta avsnitt i *Kröningen* talar livsuppehållerskan från gränsen mellan dröm och vaka med repliker som slingrar sig mellan livsutsläckarens repliker (s. 35):

> DÖDEN Jag viskar: Hur är han? Modig? Skall vi dansa orörliga dansen? Jag viskar: Är han – modig? Du svarar . . .
> AMMAN Modig!
> DÖDEN Modig – och rädd då? – och mänsklig? Du svarar . . .
> AMMAN Mänsklig, mänsklig.
> DÖDEN (*Hans ton mer verklig*) Och dryg?
> AMMAN Dryg! Det skall en konung vara.
> DÖDEN (*Ironiskt sjungande*) I en dal, dit inte ens vinden hittar rinner tre källor klara.

Synen på Amman som på en gång Dödens motpol och hans anförvant[1] uttrycks också i Dödens ord strax innan han avslöjar sig (s. 37):

> DÖDEN Jag kunde säga att du . . . (*han bugar*) . . . kungliga amma, och jag är nära släkt.
> AMMAN (*tittar upp*) Vasa? Du och jag släkt? Ho-ho!
> DÖDEN Som slutet är släkt med början!

Liksom i *Narren som tillhörde sina bjällror* är sammanflätningen liv–död central i *Kröningen,* och på ett sätt som mycket liknar vad som är fallet med Forssells kasperspel ligger något dramatiskt fruktbart i att Döden och Amman samtidigt är de skarpaste motsatser och nära allierade.

Före de avslutande ropen på Admetos (s. 93)[2] får Döden sista ordet i dramat i en dialog med Amman, och i sin näst sista replik säger han att han inte vet om Admetos lever eller är död. "Kanske är det inte så viktigt." I slutet av sitt kasperspel skapar Forssell osäkerhet genom att med ett kast i texten förstöra förutsättningarna för sitt drama (ovan, II:4). Något liknande sker här i slutet av *Kröningen.* Döden säger att det kanske inte har så stor betydelse om Admetos lever eller är död – och så är det ju detta som hela dramat handlat om! Det är ett svek och med detta underminerar Forssell åskådarens tilltro till det som förevarit på scenen och lämnar plats för osäkerhet. Eller uttryckt med en bild som jag fått av Gunnar Brandell: Först ritar Forssell tavlan alldeles full framför våra ögon, och sen stryker han helt sonika ut alltihop igen. Dödens slutreplik har en mycket stark verkan.

5. Rollspel Admetos – Amman

Admetos och Amman är dramats dominerande roller om man ser till antalet scener där de finns med, nämligen i åtta resp. nio av de tio scenerna. Ingen annan roll finns med i fler än fyra scener:

Dramatis Personae	Scen 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Döden	×		×	×						×
Amman	×	×	×	×	×	×		×	×	×
Admetos		×	×	×	×	×	×	×	×	
Den Druckne			×	×					×	
Ministern				×					×	
Flickan				×	×					
Fadern					×				×	
Trotjänaren					×				×	
Alkestis							×		×	
Herakles								×	×	
Spejaren									×	

I scen 4 finns det tydligaste rollspelet Admetos-Amman. I en scenanvisning på s. 52 heter det att den följande dialogen är "*en smula overklig*". Efter det att Admetos gjort "*ett låtsat utfall*" mot sin minister, vänder han sig till Amman och i "*det följande bör vi delvis få en vag känsla av att han egentligen spelar teater*" (s. 53). Litet senare i scen 4 sker en ljusförändring och Admetos "*talar med och spelar mot Amman som om hon var Alkestis*" (s. 55). Man lägger märke till att ljussättningens uppgifter på detta ställe är att markera att något drömlikt tar vid och att Admetos spelar mot Amman som om hon vore Alkestis. En snarlik funktion hade första scenens "Ljusförändring mot drömmen" (s. 35) som ägde rum när Döden började tala för sig själv och Amman svarade "liksom med hans röst". Att Forssell använder ljussättningen på detta sätt förstärker det teatermässiga i *Kröningen.*

I det följande sker en sammanflätning av Admetos, Amman och Alkestis i gränsområdet mellan dröm och vaka. Det är ett slags variation av första scenens spel mellan Amman och Döden, och samtidigt spelar Admetos, liksom tidigare Den Druckne (s. 48f.), "ett spel" med sig själv:

> ADMETOS (---) Är du lycklig, Alkestis? Är du lycklig? Svara? (*När han, väckt ur drömmen, upptäcker Amman*) Jamen, svara då nånting!
> AMMAN (*rabblar som hon just hittade på det*) I en dal, dit inte vinden hittar rinner tre käl lor klara.
> ADMETOS Du måste vara lycklig. Jag är ju här!

– Admetos, är du säker på att det inte är farligt. Admetos . . .
(*Han imiterar hennes skrämda viskning*) Vad var *det*?
– Ingenting!
– Ingenting? Är du säker på att det inte är farligt?
– Ja, min Alkestis, jag är säker på att det inte är det minsta farligt. Kom så går vi in!
– Admetos? Hörde du? Tyst! Vad var *det*?
– Ingenting. Du behöver inte vara rädd. Håll mig hårt i handen om du är så rädd. Du skall inte vara rädd. Du kan väl vara lycklig bara. Svara då! . . .
AMMAN (*rädd*) I en dal dit inte ens vinden hittar rinner tre källor klara.
ADMETOS – Se upp! En orm! Admetos, en huggorm!

(s. 55)

Admetos' spel med Amman som om hon vore Alkestis avbryts av att nagon spelar hartsfiol på fönstret (s. 56). Admetos framställer sedan *för* och *med* Amman hur han gick över lövängen (s. 57f.), och när han låtsas ta upp en blomma säger Amman: "Så den lyser!" Så småningom blir Admetos aggressivare. "*Han spelar falskt.*" (s. 59) Han demonstrerar hur han förde ett gift till munnen. "Inte så, Admetos!", säger Amman (s. 60). Admetos berättar hur han ångrade sig och kastade giftet ifrån sig, ut i gräset, där fåglarna åt upp det varefter de dog. Plötsligt slar han om tonen. "*Den blir från, överlägsen, förolämpande.*" Det förstod väl Amman att han ljög! Inte kan en fågel ta miste pa gift och bröd! (s. 61)

Rollspelet fortsätter, men Admetos prövar nu en annan roll: "*Admetos blir barnslig, fumlig. Men man känner hans skräck. Han börjar truta med munnen, tala barnspråk, han nyper i Ammans klänningsfåll, han stryker barnsligt upp håret i pannan.*" (s. 62) Admetos berättar om brevet han fått av Döden och säger att det står i det att han slipper dö om någon vill dö i hans ställe. Han ber Amman offra sitt liv för honom (s. 63):

AMMAN Visst vill jag hjälpa dig, men . . .
ADMETOS "Visst vill jag hjälpa dig . . . visst vill jag hjälpa dig" . . . jamen, *hjälp mig då*! Varför säjer du inte ja? Säj "ja, ja, Admetos, visst vill jag hjälpa dig, jag vill ingenting hellre än gå i döden för dig!" . . . Dido . . . säg så . . . säg efter mig . . . "Visst vill jag . . ."

Admetos säger alltsa till Amman vad hon skall säga, instruerar henne. Amman säger att hon inte är värdig att gå i döden för honom, hon avslöjar att hon vet vad som står i brevet, att hon bara *spelat* okunnig (s. 63f.). Scenen avslutas med Admetos' replik (s. 64):

ADMETOS När du ljög om brevet så kunde du också ha ljugit om din kärlek.
Tänk . . . tänk om du hade sagt "Ja, Admetos, jag vill dö för dig" – och det hade ju inte varit farligt för dig alls när du ändå hade läst brevet – och jag hade fått säga "Tack, Dido, tack för vad du vill ge, men jag kan inte ta emot din gåva. Jag ger dig ditt liv tillbaka."
Vädjande, tankfullt, barnsligt.
Dido . . . hade du inte älskat mig då?

De scener i *Kröningen* som från metadramatisk synpunkt är viktiga, t. ex. scen 4, är också centrala i dramat som helhet, och scenens slutreplik ovan är en nyckelreplik. Har Admetos glömt att den som skall offra sig för honom måste vara av kungligt blod? Han avslöjar visserligen att han hade velat höra Amman säga att hon var villig att ge sitt liv, men på grund av hans rollspel kan vi inte vara säkra på att han talar sanning. Amman å andra sidan vågar inte säga att hon vill ge sitt liv för honom. Vill hon inte ljuga eller har hon glömt vad som stod i brevet eller är hon rädd att spelet skulle kunna bli allvar trots allt?

Admetos' replik tyder på att spelet dememellan är slut. Om vi därför någonstans i visshetens utkanter accepterar de båda rollernas ord såsom uppriktigt menade, så upplever vi en elementär mänsklig situation: Admetos' och Ammans dödsrädsla och Admetos' kärlekslängtan. Ingen av dem har glömt vad som står i brevet. Amman hade visserligen kunnat låtsas att hon ville ge sitt liv för Admetos, men hon vågar inte. Admetos vill att hon skall spela med i spelet, men det vill inte Amman. Hon har gått ut ur den tröstande leken, och i sin slutreplik i scenen förebrår Admetos henne att hon inte ville fortsätta tröstleken.

Repliken föregriper vad som sedan kommer att hända när Admetos "möter" Alkestis i scen 7. Amman ville inte spela med Admetos, men Alkestis gör det; inte i något slags rollspel utan i en drömspelsliknande dialog (nedan, III:7). Och Alkestis' kärlek stannar inte vid att hon tröstar Admetos i en lek, utan hon ger till och med sitt liv för honom.

Admetos vill alltså med sitt rollspel i fjärde scenen få Amman att visa honom sin kärlek. Rollspelets och avslöjandets främsta uppgift gentemot åskådaren är att visa kung Admetos reducerad till naken, skyddslös människa – till ett barn. Att Admetos spelat roller tidigare i scen 4, förstärker effekten när han i slutet av scenen framträder utan mask. Hos Amman kan han vara "sig själv" trots allt. Hon hör ihop med hans barndom,[1] den tid då han ännu inte behövde spela några roller. Efter att ha avslöjat sitt rollspel säger Admetos scenens sista ord *"Vädjande, tankfullt, barnsligt"* (s. 64). I *Kröningen* är Amman livsuppehållerskan som är lierad med Döden. Hon står i förbund med Liv och Död. Hon är dessutom Admetos' barndom personifierad. Hos henne kan han ett ögonblick göra sig fri från maskerna, och hos henne kan han bli ett barn som längtar efter kärlek.

6. Rollspel Admetos – Fadern – Trotjänaren

Forssell har i *Kröningen* övertagit två spelmässigt tacksamma scener från Euripides: Uppgörelsen mellan Admetos och Fadern (scen 5) och Herakles' burleska intåg i sorgehuset (scen 8).[1]

I början av scen 5 forslas den åldrige Fadern i bärstol in på scenen. I samma ögonblick springer Flickan in. Hon har en hälsning från Alkestis till Admetos, och hon framför den delvis som citat: "hon sa bara 'gå och hämta Admetos så ska du få något gott av mig. Och det är bråttom, säj att det är bråttom'." (s. 65) Admetos får emellertid inte budet, eftersom han är upptagen av konfrontationen med Fadern. Denne liknar Pheres hos Euripides, men bär också drag av Den Skrytsamme Militären som i varianter alltsedan Menandros förekommit i farsartade och starkt teatermässiga sammanhang. I commedia dell'arte t. ex. finns Il capitano, och i den traditionella kasperteatern finner vi spår efter denna stående typ, nämligen hos Officern.[2] Fadern i *Kröningen* har något av kasperfigur över sig, och scen 5 har liksom spelet mellan Döden och Amman i början av dramat (ovan, III:4) likheter med kasperteater.

Admetos' åldrige far, den gamle krigaren, kallar föraktfullt sin son för poet: "Se! Alltid skall du ha fruntimmer omkring dig, din lilla skrävlare, din ynkliga lilla poet!"[3] Plötsligt förvandlas Fadern, *"i en vision av det förflutna, blir yngre, väldigare"*. Han reser sig upp i bärstolen som stode han framför en front: "Du skulle sett hans sår, rödare än livet, och jag sa till honom: var rädd . . . var bara rädd . . . så blir du tapper!"(s. 67) Så småningom återförs Fadern till verkligheten av Trotjänaren, en roll som inte har någon direkt motsvarighet hos Euripides, men däremot en tydlig sådan i commedia dell'arte: Il capitano följs i allmänhet av en tjänare eller väpnare som eggar sin husbonde att förtälja sina krigiska bragder. Att den rollen finns i *Kröningen* förstärker dramats anknytning till farstraditionen och till den teatrala teatertraditionen.

På s. 69 börjar *"en overklig, halvt viskande dialog"* mellan Trotjänaren och Fadern. *"Trotjänaren berättar liksom en saga för Fadern och denne lyssnar som ett barn"*:

TROTJÄNAREN Han är rädd!
FADERN Han tycker att jag är feg, inte sant?
TROTJÄNAREN Man måste hålla på sitt!
FADERN Hur *var* jag? Du minns hur jag var?
TROTJÄNAREN Du var vacker!
FADERN . . . och alla älskade mig?
TROTJÄNAREN Vi älskade dig alla!
(---)
FADERN Kanske kan man lura den. Kanske kan man locka in honom i bakhåll?
TROTJÄNAREN Vem?
FADERN Döden.
TROTJÄNAREN Den är väl överallt!
FADERN Här också, tror du?
TROTJÄNAREN Ja.
FADERN (*nervöst*) Visa inte att du märker honom då! Så tror han inte att det gäller dig. Och du!
TROTJÄNAREN Ja. (s. 69f.)

Fadern gör en gest mot Admetos: "Jag älskar honom, den där. Den där! Men Döden skulle ta mig om jag visade det, inte sant?" Snart faller Fadern in i sina larmande tonfall från scenens början. "*Han börjar hunsa med Trotjänaren igen och denne börjar omedelbart spela sin svansande roll från förut*". Under tjatigt och gormande tal om att han vill ha mat, och frågor om vad han får till mat, förs Fadern ut från scenen (s. 71).[4]

I hela denna overkliga dialog mellan Fadern och Trotjänaren är gränserna mellan spel i spelet, dröm, vision och verklighet flytande, liksom de var det tidigare i Faderns förvandling till ung och väldig krigare (s. 67). Scenen är redan hos Euripides tacksam, och Forssell har här skapat en av sina mest effektfulla scener.

Trots att Fadern säger sig älska sin son (s. 70) vägrar han att offra sitt liv för honom. Här finns plats för åtminstone två tolkningar, beroende på hur man uppfattar Fadern: Är han uppriktig eller "spelar" han? Om han är uppriktig när han talar om sina varma känslor för Admetos, måste han också antas vara uppriktig när han säger att han inte vågar visa sin kärlek av rädsla för att Döden då skulle ta honom (s. 70). Dödsskräcken och dess följeslagare ensamheten är starkare än kärleken – även om denna är uppriktig.[5]

Å andra sidan kan åskådaren ha uppfattningen att Fadern bara *låtsas* kärlek, att han spelar rollen av den gode fadern inför sig själv och sin omgivning. Kanske lever Fadern så helt i det förflutna att hans spel, hans vision, hans dröm, är så verklig för honom att han tror på sina spelade känslor för sonen. Då blir skildringen av Faderns förljugna kärlek till sonen en antydan om och en parallell till Admetos' förhållande till Alkestis (nedan, III: 7).[6]

Som jag har visat kan man grovt sett tänka sig två möjligheter i åskådarens upplevelse av Fadern i scen 5. Forssell lämnar, förmodligen avsiktligt,[7] båda dessa möjligheter öppna för publiken.

Till den "psykologiska" osäkerheten kommer osäkerheten om tiden. I en analys av Pär Lagerkvists enaktsdrama *Bödeln* (1934) påpekar Egil Törnqvist i *Svenska dramastrukturer* 1973 om Lagerkvists teknik att delvis dramatisera de längre berättelserna i dramat, att åskådaren får en teater i teatern genom att historien ageras ovanför berättarens och lyssnarens huvuden.

> Medan dramatiseringarna ju faktiskt innebär att det förflutna får nukaraktär (tempus: presens), påminns vi av den interfolierande berättaren om att detta skeende dock tillhör det förflutna (tempus: preteritum). Resultatet är, tekniskt sett, en episk-dramatisk blandform och psykologiskt sett ett adekvat uttryck för det som karakteriserar minnet: det förflutnas närvaro och dock frånvaro, utplånandet av gränserna mellan då och nu.
>
> (s.88f.)

Tillämpad på scen 5 i *Kröningen* skulle Törnqvists iakttagelse innebära att

gränserna mellan då (Fadern som ung krigare) och nu (Fadern som skröplig åldring) utplånas, eftersom det i den huvudsakligen dramatiska strukturen finns episka inslag i form av Faderns och Trotjänarens berättelser om och beskrivningar av den gamla goda, tappra tiden (s. 67ff.). Den osäkerhet som denna gränsutplåning skapar förstärks av att de episka inslagen i sin tur delvis är "dramatiserade" av Fadern och Trotjänaren:

> TROTJÄNAREN Och när vi kom fram till dig för att tacka dig så sa du: Det är jag som skall tacka er. Var ni glada idag, men det är den sista segern det gäller!
> FADERN Sa jag verkligen det? Berätta mer . . .
> TROTJÄNAREN Och du tog mig i handen – för jag stod närmast – och jag kände lyckan sprida sig inom mig. Och du sa . . .
> FADERN Vad sa jag *då*?
> TROTJÄNAREN För tre gånger tre segrars skull skall du alltid vara och rida vid min sida. Du sa: Du får vara mitt folk som du *är* av mitt folk!
> FADERN Jag blir lika glad varje gång du berättar det! Sen sa jag: Du far vara mitt folk och rida vid min sida, fram . . . fram . . .
>
> (s. 69f.)

7. "Drömspelet" Admetos – Alkestis

I scen 6 tittar Admetos genom ett imaginärt nyckelhål och låtsas att han ser Alkestis bedra honom med Döden. Han säger till Amman: "Ser du, hon bedrar mig som ni bedrar mig allihop! Och med den där . . . den där som du också tycks känna så väl!" (s. 73) I *Utsikt* 1950 hade Forssell skrivit hur Döden i en fars om Alkestis kunde tänkas komma till drottningens sängkammare och förföras av henne som tröttnat på Admetos' passivitet och fördrömdhet. "Det förment exotiska i dödens drag har gjort honom till drottningens sista älskare, raffinerad i sin oduglighet."[1]

I *Kröningen* är situationen frammanad i Admetos' inbillning; det är en av de fantasier han i sin egoism är prisgiven åt – en bild av hans ägandebegär och skam.[2] Scenen slutar med att Admetos ligger "*hopkrupen på golvet, ensam*" (s. 74). Från början av scen 5 har rytmen ökat oavbrutet, blivit snabbare och fränare, vilket framgår av en scenanvisning på s. 65. Det accelererande tempot har blivit för mycket för Admetos – han faller i dvala.

I sömnen mumlar Admetos och Alkestis svarar. "*Det är som Alkestis' röst skulle komma från olika håll samtidigt.*" (s. 74) Att Admetos drömmer sitt möte med Alkestis framgår av den scenanvisning som inleder mötet: "*Admetos vrider sig litet i sömnen, lägger sig till rätta. Mumlar.*" (s. 74) Vidare kan man finna stöd för påståendet att scen 7 är en dröm, i Herakles' ord i scen 8 till Admetos (som sagt att Alkestis nyss var där): "Det var bara i din dröm." (s. 85) Åskådaren ser emellertid Alkestis förkroppsligad[3] på scenen i den skådespelerska som

spelar Alkestis, det framgår av några scenanvisningar (s. 75 och 76). Drottningen blir därigenom för åskådaren också "verklig", hon framträder i "dramats verklighet".

Scenen kan alltså ses som en dröm hos Admetos, en dröm som emellertid för åskådaren tar gestalt i en roll. Men inget hindrar heller att åskådaren upplever mötet mellan Admetos och Alkestis som ett möte "över dödsrikets gräns" (Anders Ehnmark)[4] eller som en produkt av Admetos' fantasi, en projektion av hans medvetande. Forssell lämnar flera tolkningar öppna. Scen 7 blir ett overkligt, svävande mellanspel på gränsen mellan verkligheten och drömmen, fantasin, sagan.

På liknande sätt fungerar Strindbergs drömspelsteknik. Strindberg låter i *Till Damaskus* och *Ett drömspel* den sceniska framställningen fungera glidande, i ett slags halvverklighet, och han skapar därigenom, liksom Forssell i scen 7 i *Kröningen,* hos åskådaren en osäkerhet om vad han ser. Är det verklighet eller dröm? Alkestis sätt att glida undan och försvinna inför den förvirrade Admetos, påminner också om Strindbergs sätt att använda sådana "trollerieffekter". Varken Strindberg eller Forssell föraktar "subkulturen", utan använder gärna mindre etablerade genrers sätt att göra en scen dramatiskt tacksam, vilket bl. a. deras gemensamma intresse för kasperteatern visar. Det finns alltså ett samband mellan å ena sidan Forssells tidigt visade intresse för det teatrala i teatern och hans idéer om att teatern skall skapa osäkerhet hos åskådaren, och å andra sidan "drömspelstekniken" i spelet mellan Admetos och Alkestis.

I sin drömspelsteknik använder Strindberg en mängd metadramatiska inslag, t. ex. roll i rollen och spel i spelet, och det är värt att lägga märke till hur det hos dramatiker som lärt av Strindbergs drömspelsteknik finns ett tydligt samband mellan viljan att skapa osäkerhet hos åskådarna och användandet av metadramatisk teknik. I metadramat – som Lionel Abel definierar det – kan illusionen inte separeras från verkligheten (*a. a.,* s. 79 och 113). I Pirandellos dramatik, som liksom Forssells i mycket handlar om identitetsproblemet, rör man sig över gränserna mellan fiktion och verklighet, mellan dröm och fantasi. Så spelar t. ex. *I giganti della montagna* (som aldrig helt fullbordades) med dess teater i teatern, i gränsområdet mellan dröm, verklighet och saga.

Ett av drömmens viktigaste kännetecken är att drömmaren själv alltid är i centrum av den. Genom att använda en sorts drömspelsteknik placerar Forssell alltså Admetos i centrum och understryker på detta sätt hans självupptagenhet, hans sätt att – som vi alla – betrakta världen egocentriskt. Om vi uppfattar mötet med Alkestis som en produkt av Admetos själv, så kan vi också uppfatta det som ett utslag av hans böjelse att betrakta omvärlden som enbart en utvidgning av hans ego – också däri liknar han oss alla.

Det dramatiserade drömspelet i scen 7 visar också att Admetos inte lever i

verkligheten, att han är en kung som tillhör sina drömmar – en narr som tillhör sina bjällror, om man så vill – en drömmare som är rädd att förlora sin dröm. Admetos älskar drömmen om Alkestis, saknaden efter henne. Admetos' kärlek är bara en dröm, ett spel, en illusion, hans kärlek är en "poets".[5] När han förklarar hur mycket han älskar henne, frågar Alkestis om han kan minnas henne tillräckligt bra för att beskriva hennes utseende. Han kan inte detta, något hindrar honom:

> ADMETOS Fången, Alkestis. Jag är fången. Framför mig mur och bakom mig mur. Jag vet inte hur jag skall vända mig, för jag kan inte vända mig.
> Det är sant. Jag kan inte minnas, Alkestis.
> Jag kan inte sitta, inte ligga, ingenting, inte röra mig för den obönhörliga murens skull.
> Alkestis, hör du mig? Vad kallar du den?
> Jag kallar den Kärleken.
>
> (s. 77)

Men Alkestis vet sanningen: "Jag kallar den Admetos." För Admetos är kärleken bara en fiktion och ett möte i drömmen. Alkestis måste dö för att han skall kunna känna hennes kärlek, eftersom saknaden men inte kärleken är en äkta känsla hos honom.[6] Att mötet med Alkestis sker i ett drömspel accentuerar Admetos' ensamhet: Även när han möter Alkestis är han ensam, eftersom mötet sker i en dröm inom honom själv eller i ett spel som han själv manar fram; en produkt av poeten – eller varför inte dramatikern – Admetos.

Drömspelsstämningen i scen 7 förstärks av scenens lyriska karaktär.[7] Man kan emellertid också uppfatta tekniken som en påminnelse om att scenen är en produkt av "poeten" Admetos. Vidare bidrar det lyriska till att skapa en rytm i dramat. Scenen är rytmiskt sett dramats lugnaste – en långsam sats, en poetiskt finstämd scen som skarpt kontrasterar mot de föregående scenernas accelerando och mot den snabba, "fräna" rytmen och de hårda rösterna (s. 65). Växlingen mellan snabbt och långsamt vid övergången mellan scen 6 och 7 liksom på andra ställen i *Kröningen* står i överensstämmelse med Forssells syn på rytmens uppgift i god dramatik (ovan, I:1).

Den lyriska karaktären har emellertid som sin kanske främsta uppgift att bidra till känslan av osäkerhet hos åskådaren, att göra Alkestis' uppenbarelse undanglidande och gäckande och Admetos' möte med henne mångtydigt och svävande.

I Mullsjö spelade Forssell domaren i Stephen Spenders *Trial of a Judge* (ovan, Inledning). När en blivande dramatiker spelar en huvudroll på en scen och när detta som i Forssells fall inte är någon vanlig händelse, kan man antaga att det drama han spelar i (om det inte är alltför obetydligt) får betydelse för hans egen dramatik. En studie av *Trial of a Judge* visar också att Forssell måste ha

tagit intryck av dramat för sin konception av *Kröningen* och kanske främst för scen 7.

I en scenanvisning i början av Spenders drama står orden "ILLUSION AND UNCERTAINTY" (s. 13). Skådespelarnas agerande skall framkalla känslan att "*this act is a dream in the Judge's mind*" (s. 13). "*The whole scene vaguely recalls the arrangement of the Court.*" (s. 14) I en vag, osäker återglans av en domstolsförhandling som – får man antaga – domaren deltagit i tidigare, "spelar" nu domaren sin "roll" som domare. Åskådaren blir därigenom insatt i problematiken och i domarens tankar. Stämningen återvänder senare: "*Half-lights of illusion and uncertainty, recalling the First Act.*" (s. 65)

I akt IV förflyttas tekniken till en annan roll: "*Just as Act I is a dream in the Judge's mind, this act is Hummeldorf's dream.*" (s. 79) Litet senare talar domaren i metadramatiska termer: "I speak from the centre of a stage / Not of a tragedy but a farce / Where I am the spiritual unsmiling clown" (s. 85). Orden i den första scenanvisningen återkommer mot slutet: "*Walking blindly forward, HUMMELDORF, with the lights on him, enters a world of illusion and uncertainty*" (s. 93).

Liksom i *Kröningens* scen 7 lämnas åskådaren[8] i Spenders drama i ovisshet om huruvida han ser en dröm eller ett slags spel i spelet i den halvverklighet som framställs på scenen, och om det som visas på scenen är en dröm inom en roll eller ett spel frambringat av en rolls fantasi. Liksom i *Kröningens* scen 7 lämnas vi i osäkerhet.

När Forssell vistades vid Augustana College ledde han under en termin ett seminarium som sysslade med *Lycko-Pers resa* (brevet 22.4.1976). Det finns vissa likheter mellan främst "drömscenen" i *Kröningen* och Strindbergs drama som gör det berättigat att antaga att *Lycko-Pers resa* kan ha haft betydelse för koncipieringen av *Kröningen*.

Strindberg kallar sitt drama ett sagospel, och den "sagoton" som finns i exempelvis andra akten påminner om tonen i mötet mellan Admetos och Alkestis. I *Kröningen* säger Admetos att det är skönt i lövsalen (s. 75) och Alkestis talar i sin avslutande lyriska monolog om vattnet som sorlar, om källvattnet, om källan som är en sorlande spegel (s. 78f.). Hos Strindberg befinner sig Lisa och Per i ett landskap som förvandlas från vinter till sommar, och där en bäck rinner fram mellan stenarna medan solen lyser (*SS* 9, s. 289). Vi erinrar oss också att Admetos i scen 4 berättar för Amman hur han gick över en bäck och fram över en löväng medan fåglarna sjöng i träden (s. 57ff.). När Per och Lisa kysser varandra sjunger en fågel i ett träd (s. 293), och liksom fåglarna i Admetos' berättelse "talar" och varnar honom, så "svarar" en gök när Per säger att ingen ser dem: jo! jo! jo! jo! (s. 294).

Att landskapet i *Lycko-Pers resa* förvandlas från vinter till sommar är ett

slags "trollerieffekt" liksom att granen bär apelsiner (s. 292) och liksom de förvandlingar som så småningom sker med hjälp av ringen. På liknande sätt blir åskådaren vittne till "trollerier" i *Kröningen*. Överhuvud taget påminner sjunde scenens möte i lövsalen med sin blandning av realism och lyrik, fantasteri och verklighet om andra akten i *Lycko-Pers resa*.

Som i *Kröningen* fungerar hos Strindberg tekniken med drömspelslika förvandlingar efter Pers önskningar som ett slags markering av egoismen hos rollen. Per säger att han älskar Lisa, men Lisa vet bättre: "Nej, det gör du icke; ännu älskar du blott dig själv!" (s. 343) Den mur som Admetos ser framför sig kallar han Kärleken, men Alkestis säger: "Jag kallar den Admetos." (s. 77) I båda dramerna ställs kvinnlig renhet och kärlek mot manlig egoism.[9]

8. Herakles' spel

Den andra av de dramatiskt tacksamma händelser som Forssell övertagit från Euripides, mötet med Herakles, finns i *Kröningens* scen 8 (s. 79ff.).

I dikten "Admetos och narren" i samlingen *Narren* (s. 19ff.) dödar Admetos' narr sin herre. Han gör det av välvilja eftersom han vet att Alkestis' återkomst varit en besvikelse för Admetos. "Saknaden./ Du också var en saknadens förklädnad./ Jag vet det nu." (s. 22) Admetos – i *Narren* och i *Kröningen* – tycks älska saknaden efter Alkestis mer än henne själv, och kanske hänger detta ihop med att han finner någon sorts identitet i saknaden.[1]

Admetos' skarpsinnige narr i *Narren* motsvaras i *Kröningen* av Herakles. När Admetos ber att Herakles skall hämta Alkestis, vägrar Herakles. Han vet eller anar att mötet kommer att bli en besvikelse för Admetos, att Admetos därigenom kommer att möta sin egen skam. Herakles' försök att övertala Admetos får formen av rollspel: Han går fram till fönstret och slår varligt upp det. "*Han låtsas baxna och tar ett steg baklänges inför vad han får se*" (s. 83). Allt vackert finns ju kvar trots att Alkestis saknas.

> ADMETOS Jag kan bara se vad som inte är kvar.
> HERAKLES Det fattas visst en kiselsten på sandgången? Va? Men fattas det inte en våg på bäcken därnere? Det fattas bestämt en kvällsfågel därborta i trädet? (*Han sätter ironiskt handen vid örat*)
> ADMETOS Ja, den som sjöng vackrast.

Känn så gott din saknad doftar, säger Herakles och drar in andan (s. 84).

> HERAKLES (---) Precis som en vårkväll! Konstigt. Och skall det nu vara din saknad som sjunger ikväll, hör så vackert den sjunger! Precis som en fågel! Precis som en bäck och en västanvind! (*Han skakar på huvudet*) Konstigt. Hur kan det komma sig? (*Han skrattar till*

åt sin egen pantomim) Ja, sakna du, Admetos – men känn och se hur din saknad är fylld av färger och dofter och ting och sorl!

Herakles dansar omkring som en Pan. Om Alkestis kommer tillbaka, säger han, så kommer Admetos att fråga: "Vem är det?" (s. 86)

ADMETOS Det är hon som jag älskar!
HERAKLES Men hon liknar ju inte alls Alkestis! Vem är hon? Hur har hon kommit in? Hon liknar ju min skam. Ta bort henne, ta bort henne! (*Han imiterar klumpigt en rädd människa som håller för ögonen inför en mardrömssyn. Så tittar han pillemariskt fram genom fingrarna*) Vill du ändå att jag skall hämta henne?
ADMETOS Du måste. Måste! Skynda dig!
HERAKLES Men titta en gång till på vad du har medan du har det! (*Han rusar fram till fönstret, häpnar och baxnar på nytt*)
ADMETOS (*hysteriskt*) Gå! Gå! Gå!
HERAKLES Jamen, titta en gång till! Ha hahaha! Sitter där inte en kråka – med en silverdank i näbben! Det var som fan! Kom skall du få se, Admetos, skynda dig och kom ... (*Han viskar som för att inte störa den underbara kråkan*)

Herakles' "övertalningsspel" lyckas inte. Han måste hämta Alkestis och senare (i scen 9) kommer det att visa sig att han hade rätt: Admetos försvinner. Han förmår inte möta sin hustru.

Jag skall åter (jmf ovan, II:4) pröva att göra en litet subtilare analys, denna gång av Herakles' rollspel. I denna roliga och dramatiskt effektiva scen försöker Herakles genom sitt rollspel få Admetos att se sig själv i en skrattspegel och därigenom ändra sig. Hos åskådaren förstärks uppfattningen att Admetos älskar saknaden efter hustrun mer än henne själv och att Admetos' försök att komma utanför sin ensamhet är fåfänga. Rollspelet visar vidare kontrasten mellan den lustige "upptågsmakaren" Herakles och den världsfrämmande "poeten" Admetos och blir en parallell till Admetos' egen förställning och Admetos' eget skådespeleri. Hos åskådaren skapar rollspelet också ovisshet om huruvida Herakles själv tror på det han säger eller bara låtsas för att slippa hämta Alkestis. Slutligen komprometterar det Herakles' "budskap" att världen är lika vacker fast en älskad människa saknas, en effekt som förstärks av att Herakles som visserligen är en halvgud dock uppträder berusad.

9. Några slutord om Kröningen

I Forssells text ligger en möjlighet för den som sätter upp *Kröningen* att ta tillvara för att skapa osäkerhet hos åskådaren, en osäkerhet om var gränsen går mellan rollerna och rollplanen och mellan spel och spel i spelet. Denna osäkerhet blir fruktbar om den kan få oss att känna att liksom dessa gränser ideligen flyt-

tas och väsentligen är flytande, så är gränserna mellan mod och feghet, fars och tragedi, liv och död, dröm och verklighet också flytande eller obefintliga.

Ett bra medel för att skapa denna osäkerhet är den metadramatiska tekniken, som också är ett medel att belysa Admetos från så många håll som möjligt, att "gå runt" honom och ge oss en komplicerad bild av rollen (jmf ovan, I:4).

Admetos är rädd för döden – men också för livet. Därför vågar han inte se verkligheten som den är. Med sitt valspråk som innehåller en befallning att tycka om honom (s. 44) försöker han förgäves komma över sin ensamhets gränser. När Alkestis offrar sitt liv för honom skickar han Herakles att hämta henne, men när hon återvänder är han själv spårlöst borta. Innanför de roller han har spelat finns bara tomhet, han är utan identitet, Kung Ingen.[1]

Gunnar Brandell skriver om *Ett drömspel* att det är "en storslagen dramatisk dikt om livet, som för Strindberg var både som en dröm och som en dikt, därutöver – 'intet'".[2] Kanske kan man säga att det essentiella som Forssell genom sin lek med verklighet, spel och dröm visar hos Admetos, är att denne är både drömmare och diktare – därutöver Kung Ingen.

Trots att Alkestis bara finns med i två scener, nämligen 7 och 9, är hon en viktig roll för upplevelsen av *Kröningen*. I kontrast till lågheten hos de flesta av de övriga rollerna, egoismen, det beräknande, cynismen, besitter hon det rena och oförstörda. Hon står över de andra rollerna. Det finns alltså i dramat ett motsatsförhållande mellan henne och de andra, och i *Kröningen* använder Forssell för första gången i sin dramatik denna polaritet som sedan återkommer i andra av hans dramer, t. ex. i teckningen av Angelica och hennes omgivning i *Söndagspromenaden*. Detta sätt att framhäva renhet i kontrast mot sjaskighet tycks svara mot någonting väsentligt hos honom, något som jag vill beskriva med hjälp av två träffande citat, nämligen Claes von Rettigs uttryck "en gossesentimental ambition till kärlek" och Sven Stolpes "en blond pojkaktig längtan".[3]

En dramatiker som – liksom Forssell i *Kröningen* – gjort adaptioner av antika dramer, och som i sin dramatik ständigt återvänder till tekniken med spel i spelet och andra metadramatiska grepp, är Jean Anouilh. Denne är teatral såtillvida att han gärna utnyttjar sina föregångare i sin egen dramatik och tycker om att leka med kostymer och rekvisita. Hos Anouilh är teaterleken inte självändamål utan avsedd att vara en spegling av "det verkliga livet" med dess förställning och förkonstling. Paradoxalt nog har uppsättningar av många Anouilhdramer bl. a. här i Sverige kommit att tjäna som typexempel på vad som kan kallas en psykologiserande teaterstil, och Forssell säger i *BLM* 1977 (h. 4, s. 210) att han med sina angrepp under femtitalet på den psykologiserande teatern ville komma åt den då praktiskt taget allenarådande Anouilh.

Ett viktigt motiv hos Anouilh är kärlekens hemlöshet, och hos honom är de

unga kärleksparen ofta utan förställning och därför i konflikt med omvärldens krav på kompromiss och förljugenhet. I hans adaptioner finns samma polaritet som i *Kröningen* mellan det översinnliga, det unga och rena å ena sidan och cynismen och tarvligheten å den andra. I *Eurydike* (1941) är det inte musiken utan kärleken som är Orfeus' styrka, och Eurydike dör hellre än hon låter det rena i deras kärlek besmutsas. I *Antigone* (1942) finns kontrasten mellan den unga, rena kvinnan och den sjaskige, medelålders mannen. Antigone är den renhjärtade som vägrar att dagtinga med sitt samvete. Mot henne står inte bara Kreon utan också människor som av rädsla för att själva straffas tjänstgör som verktyg åt våldet.

Anouilh är välbekant för Forssell, och trots sin motvilja mot vissa drag i Anouihls dramatik kan Forssell ha tagit intryck av honom när det gäller denna polarisering.

KAPITEL IV

Charlie McDeath

1961 publicerade Forssell en bok kallad *Prototyper,* innehållande följande dramer: *Mumle Drumle, Komedibalett*; *Kattens öron, Monolog*; och *Charlie McDeath, Tragedi i en akt.*[1] Mellan *Kröningen* och *Prototyper* ligger bl. a. diktsamlingen *Telegram*, vidare *Snurra min jord och andra visor* (1958) – en bok som Forssell själv[2] alltid bokfört under rubriken teater men som p. g. a. sin viskaraktär ändå faller utanför ramen för min undersökning – samt diktsamlingen *En kärleksdikt.* Något drama publicerade visserligen inte Forssell mellan *Kröningen* och *Prototyper,* men tiden var ändå fylld av dramatisk verksamhet i form av bl. a. kabaréer för scen och radio, och Forssell har sagt mig (9.5.1977) att en av anledningarna till att han inte skrev något drama var att *Kröningen* gick så pass dåligt på Dramaten.

1. Mannen

Dramat har tre roller. Som *Dramatis personae* (s. 232) anger Forssell a) Buktalaren, b) Charlie, hans docka, och c) Kistan, men inne i dramat kallar han rollerna Mannen, Dockan och Kistan.

Rollerna Mannen och Dockan är mycket nära förknippade med varandra. De t. o. m. förutsätter varandras existens för en egen meningsfull existens på scenen: Mannen har inget namn, men den som läser dramat – eventuellt också den som läst programbladet – vet att han kallas Buktalaren. En buktalare är ju en person som "lånar ut" sin röst till exempelvis en docka. Därigenom blir – med ett resonemang som kanske något liknar en lek med ord – dockans identitet beroende av buktalaren. Å andra sidan måste en buktalare låtsas att hans "andra röst" kommer från exempelvis en docka, för att han skall få någon identitet som buktalare.

Åskadaren måste antas känna till företeelsen "en buktalare och hans docka", och därigenom blir upplevelsen av dramat *Charlie McDeath* komplicerad och berikad. Genom Forssells text kan åskådaren nämligen få sin uppfattning om vad en buktalare är, och hur en sådan uppför sig tillsammans med sin docka, bekräftad eller förnekad – eller bådadera. Forssell använder en konvention, och

spänningen mellan hur åskådaren väntar sig att buktalaren skall uppträda och hur han uppträder i Forssells drama blir fruktbar på samma sätt som motsvarande spänning i *Narren som tillhörde sina bjällror* och *Kröningen*.

Mannen är alltså en aktör, ett slags skådespelare, och eftersom Forssell inte givit honom något namn utan bara beteckningen buktalare, och eftersom han i hela dramat agerar tillsammans med Dockan, finns det anledning att betrakta honom som en roll i rollen. Dvs. åskådaren ser på scenen en skådespelare (Håkan Serner på Stockholms stadsteater 1962) som spelar en roll (Mannen) som spelar en roll (som buktalare tillsammans med en docka): "*Han är medelålders, en smula bedagad, sliten av alla sina turnéer.*" (s. 233)

2. Dockan

Ännu mer komplicerad är Dockan. Här har Forssell fört ett inslag från de första dramerna till dess logiska slutpunkt: Det marionettartade, artificiella som finns hos Narren, hos Admetos och hos Döden tar gestalt i en docka![1]

Här är inte platsen för någon utredning av dockteaterns historia eller karakteristika. Däremot vill jag ge en antydan om vilken funktion användandet av en eller flera dockor på scenen kan ha i allmänhet och särskilt vilken uppgift Dockan i *Charlie McDeath* kan ha.

Lika litet som vad gäller de två tidigare dramerna får man här bortse från att Forssells sätt att låna från de "lägre" genrerna bidrar till att göra dramat sceniskt verkningsfullt och effektivt. Buktalare brukar ju uppträda i sådana för Forssell mycket välbekanta sammanhang som cirkus och varieté, och Forssell har själv sagt att han inspirerats till *Charlie McDeath* av buktalarstjärnan Edgar Bergen och dennes docka Charlie McCarthy.[2] Hans egen roll Dockan är också klädd i "*frack, hög hatt, monokel, à la Charlie McCarthy*" (s. 235).

Tekniken att använda en docka som roll är illusionsförsvagande. Vi erinras påtagligt om att vi befinner oss på teatern, vilket ju överensstämmer med Forssells teatersyn. Rollen blir "avpsykologiserad" och därigenom kan den representera det allmängiltiga, det som finns hos oss alla. Den blir avhumaniserad och kan därigenom isolera och spegla det mekaniska i vårt handlande.

Här ligger som så ofta i Forssells dramer en jämförelse med Chaplin mycket nära till hands.[3] Forssell skriver i sin Chaplinbok (s. 60):

> För Chaplinfiguren är och förblir en docka[4] (——).
>
> En marionett, framställd av en människa, som uttrycker något allmängiltigt och exakt genom den marionettartade perfektionen i sina rörelser!

Chaplins mest framträdande egenskap är obefintligheten, menar Forssell.

"Egentligen är han ingen, därav hans komplexitet." (s. 68) I en jämförelse med en docka säger Forssell vidare om Chaplin att denne, själv ingen, är så förfärdigad att han kan uttrycka så mycket att det omöjligt kan rymmas i en enda vanlig människa. "Han är själv ovanlig, minst sagt, för han finns inte till – det är vad han uttrycker och representerar som är allmängiltigt." (s. 71) Denna uttrycksfulla identitetslöshet som Forssell ser hos Chaplin är, påpekar Jan Stenkvist, sannolikt ett estetiskt credo hos Forssell (*a. a.*, s. 20), och om Dockan betraktas på detta sätt menar jag att den blir en nära släkting till både Chaplin och till den identitetslöse Narren.

Även om man i Chaplingestalten kan se en docka, vet man ju att denna docka är en levande människa. Den som sätter upp *Charlie McDeath* på scenen kan låta rollen Dockan spelas av en skådespelare.[5] Om så sker får åskådaren uppleva en föreställning där han ser en skådespelare (t. ex. Håkan Serner) som spelar en människa (Mannen) som också är en sorts skådespelare (en buktalare) som håller en skådespelare (Inga Sarri på Stockholm stadsteater 1962) som föreställer en docka. Hur åskådarens uppfattning av det mekaniska hos rollen Dockan påverkas av att en skådespelare gör rollen är givetvis svårt att avgöra, men man kan mycket väl tänka sig att denna dimension snarare förstärker än försvagar känslan av att uppleva något avhumaniserat.[6]

Om Dockan å andra sidan verkligen spelas av en docka, så har vi på scenen något som liknar japansk marionetteater så som Edward Seidensticker beskriver den:

> JAPANSKA marionetter är inte små kasperfigurer som skuttar omkring framför bizarra landskapsfonder. De är utförda nästan i kroppsstorlek, och dockornas förare syns tydligt av publiken. Under dessa omständigheter – plus den omständigheten att det inte är farser utan tragedier som uppförs – uppnås illusionen av liv genom att varje gest får dubbelt så stort eftertryck som i verkligheten. När man första gången ser en marionetteater, tycks illusionen omöjlig att åstadkomma, hindren förefaller alltför stora. Men snart tycks en besynnerlig förändring inträda, och marionetterna verkar som vilda små odjur, som förarna försöker tygla.[7]

I kapitlet om Forssells kasperspel påpekade jag att dansinslagen i Molières komedibaletter bl. a. tjänar till att hindra åskådaren från att ta skeendet på allvar eftersom det då skulle kännas hjärtlöst och omänskligt (ovan, II:1). Något liknande gäller i *Charlie McDeath*: Genom att låta en av rollerna vara en docka, får Forssell möjlighet att skildra t. ex. misshandel utan att publiken finner denna alltför vedervärdig.

Forssell jämför i sin Chaplinbok på ett ställe "Chaplindockan" med Golem i den judiska mytologin, "den robot som när som helst kan likna vem som helst" (s. 71). Om inte Chaplin gjorde sin människoimitation "med en så komisk fantasi så skulle han – som Golem – i vissa igenkännandets ögonblick fylla oss med

förtvivlad skräck", menar Forssell (s. 72). En central tanke i Forssells syn på den tidiga filmfarsen är att den hoppar över de moment där åskådaren skulle kunna känna rädsla eller medlidande, och att man är noga med att hålla sig till bestämda turer. Dockan Chaplin får inte gå sönder. Blod skulle kanske flyta ur såret, och i farsens värld får det inte ens komma fram lite krollsplint. "Och fick han en örfil så skulle detta vara alltför mänskligt förnedrande och i sin vardagsrealism komma alltför svidande nära identifikationens sfär." (s. 43f.) När Dockan i *Charlie McDeath* misshandlas, sker också detta på illusionsdistans:

> *Mannen sätter sig blixtsnabbt på stolen och kastar Dockan över ena knät. Bankar den. Bang! Bang! Hans hand träffar träbaken.*
> *Han andas häftigt av ansträngningen.*
> *Slutar. Lyssnar.*
> DOCKAN . . . efter i schäsen . . .
> *Han bankar till igen.*
> DOCKAN (*viskar*) . . . måste följa . . .
> *Ett nytt, kraftigt slag.*
> DOCKAN (*svagt*) . . .måste . . .
> *Han skakar Dockan, hårt, brutalt.*
> *Han sätter den på knät, i buktalardockans traditionella ställning.*
>
> (s. 235)

Kasperteaterns grymheter hålls på illusionsdistans med samma medel som grymheterna i den tidiga Chaplinfilmen och i *Charlie McDeath*. Dess publik accepterar därför misshandel. När Kasper visat sig för publiken i Strindbergs *Midsommar* ropar man åt honom att ta in frun och piska på henne, vilket han senare också gör medan publiken applåderar och ropar av förtjusning (s. 259ff.). Vår svenske Kasper är för övrigt inte ensam om sitt drag av "elakhet"; han delar det med exempelvis sin motsvarighet i det engelska Punch-and-Judy-spelet.

Döden finns med som en av de stående rollerna i den traditionella kasperteatern och kan, liksom Djävulen eller Hin Håle som ibland också finns med, få åskådaren att tänka på förintelsen. Föreställningarna slutar emellertid "lyckligt", och publiken vill inte alltför påtagligt påminnas om sådana realiteter som förintelse och död. När Frestaren dyker upp i *Midsommar* säger publiken på scenen att man inte vill se honom eftersom det är midsommarafton (s. 258). Det kan också nämnas att Hin Håle i kasperteatern på Djurgårdsslätten efter en tid döptes om till Trollet.[8]

Kasperteaterns publik uppfattar skeendet huvudsakligen som en fars. Även om Döden och kanske Frestaren finns med, vet man att slutet kommer att bli lyckligt och att rollerna återkommer en annan gång. I *Charlie McDeath* är det annorlunda. Dramat kallas av Forssell för tragedi, och när jag frågade honom varför, svarade han: "För den kontrasterande pampighetens skull. Stycket slutar

ju dessutom 'olyckligt'." (brevet 3.3.1976) Dockan utsätts för misshandel (s. 235) men det faktum att det just är fråga om en docka bryter udden av *den* grymheten. Mannen går däremot – visserligen frivilligt – sin undergång till mötes: Dockan slukar Mannens själ och "*för honom in i stumheten*" (s. 240). Denna grymhet kan sägas kontrastera mot misshandeln, och det är i Mannens förintelse som "tragedin" ligger.

3. Kistan

Kistan är också en roll i *Charlie McDeath*. Dess lock tycks röra sig som en mun (s. 237), och den talar både franska och svenska. När Dockan mot slutet av dramat svalt sin ägares själ, viskar Kistan med basröst: "Kom, kom, kom, kom ..." (s. 242), och Dockan kastar ner Mannen i Kistan och kryper själv efter. Dramats sista rad före ridåfallet lyder: "*Kistan sjunker långsamt ner i golvet.*"

Mannen förlorar alltså först sin själ till Dockan (s. 242). Sedan uppgår både Mannen och Dockan i Kistan, som till sist sjunker ner i golvet. Det blir ett slags kinesiska askar, en förstärkning av skeendet genom upprepning och upptrappning, ett skeende upphöjt till tre.

Det finns ett drag av besvärjelse i *Charlie McDeath* och detta framträder redan i början av dramat när Mannen med skallande röst börjar sjunga Borgmästar Munthe (s. 233). Forssell kallar själv i Busk Rut Jonssons intervju 1962 sådana ställen som just detta för besvärjelser (*OoB*, s. 354). Det finns också ritualliknande drag som hänger samman med det formelartade språket med dess upprepningar. Dramat blir ett slags "avhumaniseringens ritual"[1]. Något som också bidrar till detta är Kistan som från början är "*en trälår (---) fullklistrad med hotellappar från Paris, Rom, Chicago, Rio, Atén etc.*" (s. 233) och som så småningom förvandlar sig till en "likkista" som sjunker genom golvet (s. 243).

Detta fenomen att en låda eller kista finns med på scenen förekommer ibland i dockteaterföreställningar; lådan kan då vara t. ex. en förvaringsplats för dockorna. I kasperteatern finns till och med, liksom i *Charlie McDeath*, ett slags koppling mellan lådliknande föremål och döden. Strindberg återger i *Gamla Stockholm* en scen ur *Der Tod und Kasper*, ett kasperteaterstycke som ofta gavs på Djurgården: Djävulen vill ha Kaspers själ och lyckas också dra in Kasper i en snusdosa. Emellertid kommer Kasper strax upp ur snusdosan: "Aj, aj, det var en dålig himmelsfärt." (s. 86) I *Kaspers fet-tisdag* förekommer en lång trälåda som Direktören kommer bärande med (s. 7). I den ligger alla kasperteaterns dockor vilka så småningom klättrar upp ur lådan och blir roller i dramat. Vid ett tillfälle säger Döden: "Du har lekt med mig, Kasper, och du tror du har mig i bleckdosan, men din stund kommer också ... Är det dina barn som sitta där?"

(s. 20) Kasper försvarar patetiskt sina barn mot Dödens hotelser. Döden säger: "Kasper! Kasper! Du har lekt med mig! . . . Men . . . – *Går åt benhuset.* – jag är inte att leka med! Du har satt mig i snusdosan och slagit igen locket" (s. 21).

Från kasperteatern är ju steget inte långt till den tidiga filmfarsen[2] och Chaplin. Forssell jämför i sin bok ofta denne med en docka, och även lådan eller kistan finns med i Forssells bok. På ett ställe i boken beskriver han en japansk mim som Chaplin brukat återge: En jagad man kommer till en väns hus och vännen gömmer honom i en kista. Fienderna kommer och ränner sina svärd genom kistan. När vännen sedan öppnar kistan, kommer mannen ut ur den, döende. Han hade inne i kistan torkat sitt blod från deras svärd, för att de inte skulle få tillfredsställelsen av att veta sig ha dödat honom (s. 31f.).

Chaplingestalten är och förblir en docka, menar Forssell, "och skall man föreställa sig honom som existerande före och efter en film, så vore det liggande hopbuntad i en leksakslåda" (s. 60). Chaplin har haft svårt att skiljas från sin marionett, säger Forssell på ett annat ställe. "Gång på gång packar han i intervjuuttalanden och orakelsvar ner honom i lådan bara för att sentimentalt ta fram honom igen, alltmer skamfilad och utlämnad" (s. 84).

4. Rollplan och rollbyten

Emellertid är Kistan i *Charlie McDeath* något mer: Den är en roll som deltar i det komplicerade spel med rollbyten och olika rollplan som försiggår i dramat. I de två tidigare dramerna härmar rollerna ofta varandra, överdriver, låtsas, spelar, osv., och glider på så sätt mellan sin "egen" rollidentitet och en roll i rollen. Motsvarande företeelser finns också i *Charlie McDeath*. När Mannen börjar sjunga Borgmästar Munthe, härmar Dockan honom genom att sjunga vidare i visan, och den gör det i falsett, överdrivet och operamässigt med koloraturvariationer (s. 234). När Buktalaren har satt Dockan på sitt knä, ger denna ett slags scenanvisning: "*Den tar Buktalarens arm och för den upp till sin kind. Buktalaren klappar Dockan.*" (s. 235) Dockan visar alltså Mannen hur han skall spela. När sedan Dockan blinkar mot en fiktiv flicka i publiken, låtsas Mannen chockerad (s. 236). Nu deltar både Mannen och Dockan i ett låtsasspel med publiken, där denna gång Mannen ger Dockan ett slags scenanvisning: "Du skall låtsas att du blir kär." När Dockan "*lyssnar på mannens skenande tankar*", gråter den parodiskt, låtsas alltså gråta (s. 237). Dockan uppmanar Mannen att ty sig till föremål istället för till människor, och för att hjälpa honom att göra detta säger den till honom att bikta sig: "Börja så . . . jag . . . jag . . . / Bikta på." (s. 238) Sedan biktar sig Mannen patetiskt, han deklamerar sin bikt. Det teatrala, spelade, i rollernas repliker kulminerar i dramats sista replik, där Kistan

skanderar sitt "Ett steg till, bara ett steg till . . ." innan den sväljer Mannen och Dockan.

Redan i den "vanliga" situationen "buktalaren och dockan" som vi känner den från exempelvis varieté och cirkus, finns en lek med olika rollplan; buktalaren döljer avsiktligt att det är han som talar, för att istället hos åskådaren söka framkalla en känsla av att det är dockan som talar. Samtidigt vet ju åskådaren att det är buktalaren som säger dockans repliker. Forssells text anknyter till denna lek med rollplan, och hans text provocerar åskådaren att medvetet eller omedvetet ställa frågor som dessa: Jag vet att en docka inte kan tala, men denna docka tycks tala. Är det då Buktalaren som talar genom Dockan och bestämmer över Dockan på traditionellt buktalarvis? Är Dockan en självständig roll sådan man kan tänka sig den i exempelvis ett sagospel? Finns den kanske bara i Mannens fantasi, dvs. är Dockan på scenen en produkt av hans fantasi? Drömmer Mannen kanske alltihop? Motsvarande frågor måste åskådaren ställa när Kistan visar sig vara en roll också den (s. 237).

Istället för tydliga gränser mellan rollplanen, dvs. mellan människa och docka och kista, mellan levande och dött, finns i Forssells drama glidande övergångar[1] mellan rollplanen och ett rollbyte mellan människa och ting. Rollbytet och upphävandet av gränserna mellan rollplanen drivs så långt det överhuvud är möjligt: Dockan "*slukar Mannens själ och för honom in i stumheten*" (s. 240), och sedan försvinner de båda i Kistan (s. 242).[2]

Charlie McDeath kallas tragedi, men dramat har också drag av fars – svart fars. Walter Kerr behandlar i ett kapitel i *Tragedy and Comedy* vad han kallar The Comic Incongruity, och han menar bl. a. att en människa som inte har kontroll över kroppen har börjat bli en clown. Alla reflexer är roliga (s. 154f.). I *Charlie McDeath* finns en förlängning av detta: Mannen rår inte för vad hans docka tar sig till, och Dockans handlingar blir ett slags förstoringar av reflexmekanismen och därigenom komiska. På liknande sätt arbetar ofta barnteatern – och för övrigt också Chaplin – för att locka till skratt: En kroppsdel eller ett föremål visar sig ha ett eget liv och vägrar olydigt att följa sin ägares intentioner.

Ett av huvuddragen i Lionel Abels resonemang kring begreppet metateater är intressant i samband med *Charlie McDeath*. Han ser i vissa roller inte bara en roll utan också en dramatiker eller en regissör. Alla vet att det finns play-within-a-play i *Hamlet,* påpekar Abel i *Metatheatre*. Vad man emellertid inte har lagt märke till är att det knappast finns en scen i vilken en roll inte försöker att dramatisera en annan.

> Almost every important character acts at some moment like a playwright, employing a playwright's consciousness of drama to impose a certain posture or attitude on another.
>
> (s. 46)

Abel menar att Prospero i *The Tempest* använder sin magiska makt som en dramatiker. Han skapar en storm som orsakar ett skeppsbrott, och de skeppsbrutna blir skådespelare som inte vet hur de skall agera. Eftersom de inte vet var de befinner sig och missförstår sina roller, är det en lätt sak för Prospero att styra dem (s. 69).

I *Charlie McDeath* sätter Mannen (s. 235) Dockan på sitt knä, "*i buktalardockans traditionella ställning*". Om vi betraktar dramat med ögon skolade hos Abel, skulle vi kunna säga att Buktalaren då, med den "magiska" rätt en sådan har över sin docka, av åskådaren kan betraktas som en dramatiker eller regissör och Dockan som hans skådespelare. I den konvention som Forssell anknyter till förhåller det sig ju på så sätt att dockans förare i detalj bestämmer hur dockan skall agera och vad den skall säga. I *Charlie McDeath* övergår emellertid initiativet till Dockan. Mannen och Dockan byter roller, och Dockan blir den som bestämmer hur Mannen skall agera och vad han skall säga.[3]

När Kistan har talat första gången, kramar Mannen skrämt om Dockan, trycker sig intill den (s. 238). Så börjar rollbytet:

DOCKAN Såja . . . såja . . . Ty dig till föremålen, ty. Ty hörde. Det är föremålen ty behöver. Ty. Klapp, klapp . . . (*Han klappar Mannen på huvudet*) . . . eh bien! Ca va mieux?
MANNEN (*kvävt*) Ja.
DOCKAN Wahr, nicht?
MANNEN Ja.
DOCKAN Föremål, ja?
MANNEN *(nickar)*
DOCKAN Trä, skrot, stål, ja?
MANNEN *(bara nickar)*
DOCKAN Bikta dig.
MANNEN *(nickar)*
Paus.
DOCKAN Börja så . . . jag . . . jag . . .
Bikta på.
MANNEN Jag . . . jag . . .

En liknande typ av "rollbyte" där liksom i *Charlie McDeath* ett "initiativ" övergår från en roll till en annan och det också sker ett slags sammanflätning av rollerna, finns i Ionescos *Jacques ou la Soumission* från 1950. Både inre och yttre kriterier visar att Forssell tagit starka intryck av denna enaktare vid koncipieringen av sitt drama.

Strax innan han skrev *Charlie McDeath* översatte Forssell *Jacques*[4] och översättningen trycktes sedermera i Ingvar Holms antologi *I en akt* (s. 211ff.) från år 1966. Flera gånger har Forssell sagt mig att han är medveten om att Ionescos drama påverkat utformningen av *Charlie McDeath,* främst vad gäller det språkliga och det stilistiska.[5]

Jacques är historien om en man som ansätts av sin familj för att han inte tycker om pyttipanna och för att han inte vill gifta sig med den flicka man utsett åt honom. Hela familjen engagerar sig för att övertala honom och han faller slutligen till föga.

I början av dramat sjunger farfadern ett slags nonsenssång eller barnvisa (*Théâtre* 1, 1954, s. 95ff.) som påminner om Borgmästar Munthe i *Charlie McDeath* (s. 233ff.). Jacques har i början av dramat initiativet, han har ett slags övertag i och med att han vägrar gifta sig med någon som inte har tillräckligt många näsor (s. 107) eller som inte är tillräckligt ful (s. 109). Så småningom försöker Roberte II att fånga Jacques' uppmärksamhet och sedan att steg för steg förföra honom (s. 114). Hon blir säkrare, vågar röra vid honom. De berättar om sig själva, först olika saker var för sig, sedan med repliker som liksom flätas i varandra. Jacques blir mot sin vilja intresserad (s. 118). Roberte II säger (s. 120):

> ROBERTE II.—Viens . . . ne crains rien . . . Je suis humide . . . J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Élise. Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages . . . J'ai une maison d'argile. J'ai toujours frais . . . Il y a de la mousse . . . des mouches grasses, des cafards, des cloportes, des crapauds. Sous des couvertures trempées on fait l'amour . . . on y gonfle de bonheur! Je t'enlace de mes bras comme des couleuvres; de mes cuisses molles . . . Tu t'enfonces et tu fonds . . . dans mes cheveux qui pleuvent, pleuvent. Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes épaules nues dégoulent, mes cheveux dégoulent, tout dégoule, coule, tout dégoule, le ciel dégoule, les étoiles coulent, dégoulent, goulent . . .

Robertes suggestivt förföriska ord påminner om Kistans. Den talar för övrigt också franska:

> *Det blir en paus. Dockan har svalt sin ägares själ.*
> KISTAN (*viskar med basröst*) Kom, kom, kom, kom . . .
> DOCKAN *lystrar.*
> KISTAN
> Viens, cheri . . . viens, cheri . . .
> T'as tant de fantaisie . . .
> ma femme . . . mon homme . . .
> *Stumt, med uppbjudande av sina sista krafter, reser sig Dockan med Mannen i sina armar.*
> KISTAN (*skanderar*)
> Ett steg till, bara ett steg till . . .
> Kom nu . . . kom fram . . . mon homme . . .
> ma femme . . .
> som kistan vill . . .
> *Dockan når kistan. Han kastar honom i den och kryper själv efter.*
> *Man ser Dockans huvud sjunka ner, till sist bara handen som långsamt släpper taget.*
> (s. 242)

Charlie McDeath slutar med att Mannen och Dockan slukas av Kistan.

Jacques slutar med att Jacques och Roberte II först kryper ihop på golvet, så försvinner allt utom Roberte II som ligger ihopkrupen under sin klänning. Den sista meningen lyder: *"On voit seulement sa figure pâle, aux trois nez, se dandeliner, et ses neuf doigts s'agiter comme des reptiles."* Jacques har "underkastat" sig. Kanske har hon "svalt" honom.

5. Hallucinationsrealism

Handlingen i *Charlie McDeath* äger vad man kan kalla drömmens grymhet och självklarhet. Vad åskådaren ser, kan – samtidigt som det är ett påtagligt sceniskt skeende – mycket väl vara en mardröm hos den av alla sina turnéer (s. 233) och framträdanden uttröttade medelålders Mannen. Betraktat på detta sätt blir dramat ett slags motsvarighet till "drömspelet" mellan Admetos och Alkestis i *Kröningen.* Likheten med filmfarsen stärker känslan av att vi upplever en konkretiserad dröm, och dockteaterformen tycks också ligga bra till när en dramatiker vill förmedla en upplevelse av någonting drömt. Michael Meschke berör i sitt förord till Bo Setterlinds marionettspel *Rymdpionjären* (1961, s. 9) likheten mellan dockteater och drömmar när han menar att en äkta dockteaterpjäs till sitt innehåll bör vara sådan att en levande skådespelare skulle komma till korta eftersom dockteaterpjäsen rör sig på exempelvis drömmens och mardrömmens fält.

Den som sätter upp *Charlie McDeath* skulle alltså med en sådan tolkning kunna ta fasta på drömspelsformen. Emellertid visar ett närmare studium av texten att ett annat sätt att presentera stycket för publiken måste vara att föredra, nämligen en iscensättning som bygger på en tolkning av *Charlie McDeath* såsom ett mer realistiskt drama. En sådan tolkning har stöd i texten och den stämmer också med Forssells egen uppfattning.

Det kan antas att åskådaren redan från första början får klart för sig att han inte är vittne till någon traditionell buktalaruppvisning när Dockan visslar och dundrar från lådan, *"Sparkar därinne så lådan gungar"* (s. 233). När Mannen har tagit ut Dockan ur lådan fortsätter den att reta honom, och Mannen ger Dockan stryk för att få den att sluta. När Mannen har satt Dockan *"på knät, i buktalardockans traditionella ställning"* (s. 235) lovar den att vara snäll. Man försonas och något som liknar vanligt buktaleri börjar, ett avsnitt som utan tvivel är helt realistiskt. Åskådaren befinner sig för några minuter i "säkerhet", han suggereras att tro att föraren nu har kontroll över Dockan på vanligt buktalarvis. Så visar sig detta vara en fälla. Det kommer ett kast i texten, en djup basröst hörs från låren och en viktig scenanvisning följer: *"Mannen rycker till och stirrar dit, skräckslagen."* (s. 237) Det betyder alltså att det blir en överraskning inte bara för publiken utan också för Mannen när Kistan börjar tala. Mannen

spelar inte, han *är* skräckslagen. Sedan vidtar en "hjärnornas kamp" som slutar med att Dockan sväljer sin ägares själ och försvinner med Mannen ner i Kistan (s. 242).

I en vanlig buktalarshow brukar visserligen dockan retas med sin förare och också visa sig olydig, men åskådaren befinner sig där hela tiden på fast mark eftersom han vet att buktalaren bestämmer över dockan och att buktalaren därför kan tillåta sig att skenbart ge den fria händer. I Forssells drama visar sig däremot Dockan vara "den starkare". Åskådarens uppfattning om hur en docka brukar uppföra sig tillsammans med sin förare i en buktalaruppvisning prövas under föreställningen mot vad han ser hända på scenen. Forssell anknyter till en konvention, och genom hans sätt att använda denna konvention uppstår en fruktbar spänning när åskådaren konfronteras med ett drama som är unikt och som samtidigt bygger på och förnekar konventionen.

1963 gjorde Forssell ett framträdande inför publik i Helsingborgs stadsbibliotek med bl. a. en "uppläsning" av *Charlie McDeath*. Framträdandet finns bevarat som talbok, och hans kommentarer där till dramat måste väga tungt eftersom de gjordes så snart efter det att *Charlie McDeath* skrivits. Vid detta tillfälle påpekade Forssell att allt som Dockan säger givetvis kommer ur Mannen och att allt vad han hör är sin egen inre röst.[1] När Forssell den 24.1.1978 framträdde i Västerås med bl. a. *Charlie McDeath,* sade han ungefär detsamma. Ett sådant sätt att läsa texten har stöd i textens helhet och tolkningen kan dessutom sägas ha ett särskilt intresse eftersom den tydligen motsvarar Forssells intentioner.

Om man stannar inför denna tolkning såsom varande den rimligaste, förhåller det sig så att vad åskådaren hör från scenen och ser där på sätt och vis är *en* roll, Mannen, som dels är sig själv, *"medelålders"* och *"bedagad"*, dels spelar rollen av en buktalare *"i frackbyxor"* (s. 233), dels "spelar" Dockan, dels "spelar" Kistan.

Att Forssell menar att allt som sägs givetvis kommer ur Mannen, antyder att dramat rör sig på det "psykologiska" planet. Samtidigt som Forssell genom att använda en docka som roll gör sitt drama "avpsykologiserat" (ovan, IV:2), så använder han samma grepp för att skildra ett psykologiskt skeende. Han är medveten om att dockteaterformen kan användas för sådant ändamål, det visade han vid framträdandet i Västerås 24.1.1978 när han apropå *Charlie McDeath* sade att dockor kan "vara mer levande än människor".

Vad är det då som händer inom Mannen? Det är uppenbarligen fråga om två jag hos honom, där den "primära personligheten" uppslukas av den "sekundära". Mannens andra jag tar överhanden. *Charlie McDeath* skildrar med andra ord ett psykiatriskt fall av personlighetsklyvning. Vid framträdandet 24.1.1978 använde Forssell ordet schizofreni när han kommenterade sitt drama, och vi-

dare påpekade han att fenomenet buktaleri ju alltid är en form av personlighetsklyvning.

I det samtal med Forssell som Jonas Cornell redovisar i *Kvällsposten* 15.9.1963 säger Forssell: "Inte ens enaktaren 'Charlie McDeath' är i egentlig mening någon absurd pjäs. Den har stark realistisk anknytning, en hallucinationsrealism . . ."[2] I ett brev 10.9.1977 meddelar mig Forssell att ordet hallucinationsrealism som han använde i samtalet med Cornell inte är hans eget utan att han läst det någonstans hos Bertil Malmberg. Den text Forssell syftar på måste vara Malmbergs uppsats om Lindegren i *Förklädda memoarer* (1956). Man har kallat Lindegren lärjunge till Eliot och det kanske är riktigt, heter det. "Man kan kalla dem bägge 'hallucinationsrealister', ty de uttrycka sig i bilder, som tyckas ha sitt eget objektiva liv." Malmberg menar att båda upplever sina bilder som fristående realiteter, men att Eliot tycks ha framkallat dem medan Lindegrens inbillning är utlämnad åt elementen (s. 165f.).[3]

I Stig Ahlgrens intervju med Forssell i *Idun/VJ* 1964 (h. 50, s. 38) säger denne att han hört psykiatriker berätta om fall av dubbelexponering av jaget. Ett sådant fall har kanske givit uppslaget till titeln på min diktsamling, menar Forssell: En framstående affärsman hade i tjugo års tid haft glädje av inbillade rådgivare och blivit miljonär på att lyda dem. Så småningom blev de aggressiva och ville slå honom, och han blev tvungen att begå självmord för att undkomma dem. Uttalandet är visserligen ett par år senare än *Charlie McDeath,* men parallellen mellan de aggressiva rösterna och Dockan som övertar befälet, mellan självmordet och Mannen som frivilligt går sin undergång till mötes, är slående.

Den diktsamling Forssell tänker på är givetvis *Röster* (1964). I den finns sviten "Nijinskij" (s. 81ff.), en samling rolldikter där diktjaget är den psykiskt sjuke ryske dansören Nijinskij.

I dagrummet finns en bild av en skeppare med skägg och snugga, han ser på mig till ingen tröst, säger Nijinskij. Så följer en strof som inleds:

> Men i morse
> när jag satt därinne
> i halvljuset
> började han tala till mig
>
> (s. 121)

Bilden talar alltså till diktjaget som Dockan till Mannen i *Charlie McDeath.* Några strofer ur en annan Nijinskij-dikt lyder så här:

> Jag glimmande rovtand,
> vässad mot fåfänga
> där, mitt i scenens svarta gap,
> slukande dig

(---)
Det finns en större rovfisk
Det finns ingen större!
Att han slukar mig en dag
Att jag får sväva trygg i hans buk

(s. 132f.)

Här finns alltså en parallell till Mannen som slukas av Dockan och sedan av Kistan. Slutligen ännu ett par strofer ur Nijinskij-sviten:

Det sitter ett djur där i hörnet
sen timmar.
Det brukar hålla sig lugnt
om jag rimmar.
Det har strålande ögon, det närmar sig mig.

Dansa Petrouschka igen.
Nu ringer en klocka.
Docka som blir människa.
Jag är människodocka.
Det sträcker på halsen, det nosar på mig.

(s. 135f.)

I dessa strofer har vi som i *Charlie McDeath* både hallucinationer och ett slags sammanflätning docka–människa.

Ungefär samtidigt som Forssell skrev *Charlie McDeath* – troligen strax innan – arbetade han på manus till filmen *Vaxdockan* (brevet 10.9.1977). Filmen som hade premiär 1962 handlar om en ensam människa, en nattvakt, som grips av kärlek till en skyltdocka. Dockan som först "spelas" av en verklig skyltdocka, får liv i hans medvetande, och då lever den också – spelad av Gio Petré – för publikens ögon. I vårt samtal 24.1.1978 sade Forssell att hela manuskriptet till filmen inte var hans, men att de bitar som har med nattvakten och hans docka att göra härrör från honom, och att han liksom då han gjorde *Charlie McDeath* tänkte på hallucinationer.

Filmen har alltså slående likheter med *Charlie McDeath*. I både dramat och filmen finns en docka som blir levande inför en människas ögon därför att denne hallucinerar, och i båda fallen framställs hallucinationerna materialiserade för publiken.[4]

Att hallucinationsmotiv sådana som man finner dem i *Charlie McDeath*, "Nijinskij" och *Vaxdockan* slagit rot i Forssells sinne, framgår av att de senare kommer att varieras i romanen *De rika* (1976), där faster Jenny är i "rösternas" våld och ligger vaken i väntan på att rösterna skall vagga henne till sömns (s. 73). De är hennes osynliga sällskap och förändras så småningom till ett gestikulerande teatersällskap som fyller henne med på samma gång fasa och längtan (s.

76). Så småningom ber hon dem enträget att bryta upp tillsammans med henne: *"Hämta mig! Hämta mig!"* (s. 123)

Hos Pär Lagerkvist finns ett exempel på hallucinationsrealism av ungefär samma slag som i *Charlie McDeath,* nämligen i *Han som fick leva om sitt liv* (1928), ett i huvudsak realistiskt drama som Forssell säger sig väl känna till (brevet 10.9.1977).[5] Daniel som mördat sin älskade, får återgå till sitt tidigare liv där han gifter sig med hembiträdet Anna. En kväll vaknar en oro hos honom, och en man rycker plötsligt upp dörren utan att man hör annat än blåsten.

> *Han är lik Daniel, har samma kläder. Ögonen är vilt uppspärrade, fulla av fasa. Han blir stående orörlig sedan han stängt efter sig. Andas häftigt, utan att höras. Vacklar några steg in i rummet. Får se vad han håller i handen, en kniv som är full med blod.*

Sedan han torkat av kniven och händerna smyger han åter ut i natten. Daniel har följt honom med ögon brinnande av feber, full av skräck. *"De andra har blott sett på fadern."* (*Dramatik* 1, 1956, s. 254f.)

Daniel har här i en hallucination sett sig själv i sitt tidigare liv, och det är alltså – liksom i *Charlie McDeath* – fråga om ett slags personlighetsklyvning. Daniels andra jag visade sig för honom i en hallucination. Publiken kunde också se detta "jag" men däremot såg den övriga familjen ingenting: "Det var ju som om du sett i syne", säger Anna (s. 255).[6]

Hallucinationer är sinnesförnimmelser som uppstår utan påverkan från ytter-världen. Vilken typ av villor som Mannen i *Charlie McDeath* har, kan vi inte och behöver vi inte diagnostisera. Det räcker med konstaterandet att allt tyder på att han är psykiskt sjuk. Yttringarna av denna sjukdom skildrar så Forssell i ett drama som är väsentligt mer realistiskt än hans kasperspel och *Kröningen.* Att detta exempel på realism inte är en tillfällighet kommer analysen av *Mary Lou* att visa.

6. Teaterrummet som yrkesmiljö

"En Theaterdekoration kan fremstille et Slot, en Kirke eller hvilkensomhelst Lokalitet det skal vaere, men den kan ikke fremstille *Scenen* selv. Gjøres dette, da sker der Brud paa Illusionen, og uden den er al kunstnerisk Virkning borte." Orden är Henrik Ibsens från 1862,[1] och de speglar en realistisk teateruppfattning.

Låt oss vända på saken: Om en dramatiker som Forssell strävar efter att framställa teater som teater och alltså har en antiillusionistisk teateruppfattning så är det naturligt att han låter scenen föreställa en scen. Här syns tydligt sambandet mellan denna strävan att framställa det som sker på scenen som teater, som spel, och den metadramatiska tekniken. Vad jag, med ett uttryck lånat från Ingvar Holms *Drama på scen* (s. 160), vill kalla "teaterrummet som yrkes-

miljö" återkommer senare i Forssells dramatik, och både i *Flickan i Montreal* och i *Show* är företeelsen viktig.

I sin uppsats om metafilm påpekar Leif Furhammar att förekomsten av film i filmen alltid innebär en erinran till åskådaren om att denne själv betraktar en film, dvs. en fiktion och inte verkligheten. Buster Keaton har i flera filmer miljön förlagd till en omgivning som har med film att göra, och praktiskt taget alla etablerade filmkomiker har någon gång använt en filmateljé som en bakgrund till skeendet (*a. a.*, s. 24f.).

Tekniken kan alltså användas – och används ofta så i farssammanhang – för att markera skillnaden mellan sken och verklighet, dvs. den blir illusions*försvagande*. Detta är emellertid inte dess enda uppgift. I sin Chaplinbok säger Forssell i samband med filmen *Cirkus* (s. 88):

> I cirkusmiljön finns ju ett element av fars och overklighet; ändå är den verklig och uppfattas av oss som något vi i verkligheten kan möta och bevista. Karikatyr och verklighet sammanfaller, kan man kanske säga, just i cirkusmiljön, symbol och realitet.(---) Hans /Chaplins/ overklighet är upphävd; och han kommer oss nära. När man som här bär in honom i en leksakslåda och öppnar den och Chaplin hoppar upp som den sprattelgubbe han är, så ter han sig just genom det fantastiska i sitt uppträdande bara ännu mer realistisk. Och därigenom ligger tragedien för första gången i öppen dag.

Om vi vill kan vi gå på riktig, verklig cirkus – som också är ett slags teaterrum. Alltså är cirkusmiljön, också när den visas på film, på sätt och vis verklig. Vi kan befinna oss på teatern – som åskådare till exempelvis *Charlie McDeath befinner* vi oss på teatern. Alltså är teatermiljön om den visas på scenen på sätt och vis verklig. Teaterrummet som yrkesmiljö får därigenom också en illusions*förstärkande* effekt, och detta sätt att utnyttja tekniken kan ibland användas för att hos åskådaren skapa skräck eller rädsla. Så sker ofta i skräckfilmsgenren. I filmen *Spiraltrappan* (1946) sker det inledande mordet i våningen ovanför en biograf, där publiken just då ser en dödsscen i stumfilmsstil. Leif Furhammar menar att detta grepp bl. a. skapar en sorts identifikation mellan publiken i salongen och publiken i filmen som lever i skräck för en hotande mångmördare (*a. a.*, s. 35).

I *Charlie McDeath* vet vi i början inte med säkerhet om Mannen, Dockan och Kistan skall antas befinna sig på en scen på scenen eller på t. ex. ett hotellrum. Ganska snart sätter Mannen Dockan "*på knät, i buktalardockans traditionella ställning*" (s. 235) och instruerar den: "Hälsa på publiken. */Dockan bugar åt höger, mot mitten, åt ... så får han syn på någon, en söt flicka, blinkar med ett skälmskt ögonlock.*" (s. 236)

Åskådaren måste av detta sluta sig till att Mannen och Dockan befinner sig på en scen på scenen, eller att de i varje fall föreställer sig att de är på en sådan. Det sannolikaste är att det är fråga om en repetition inför ett framträdande, och

denna tolkning stämmer också överens med vad Forssell säger sig minnas av sina egna intentioner; vid framträdandet i Västerås 24.1.1978 sade han nämligen att han tänkte sig just en repetition, att Buktalaren sitter på scenen strax innan publiken skall komma in. Detta syns också i texten, menade Forssell, och läste Mannens ord till Dockan på s. 236: "Faut répéter."

I scenanvisningarna finns också exempel på att Dockan uppför sig som på en scen: "*Dockan hälsar igen på den fiktiva flickan, blinkar som en blinkfyr. Resignerar, rycker på axlarna*" (s. 236), "*Dockan blinkar demonstrativt mot publiken, klipp-klipp-klipp*", "DOCKAN (*klipper med ögat mot publiken)*", "DOCKAN (*blinkar mot publiken*)" (s. 239).

7. Publikens närvaro och frånvaro

När Dockan har hälsat andra gången på den fiktiva flickan, resignerar den. Varför?

> DOCKAN Inget roligt.
> MANNEN Hurså?
> DOCKAN Ingen där. Ingen där. Ingen där.
> MANNEN Faut répéter. Du skall låtsas att du blir kär.
> DOCKAN I vem då?
> MANNEN I henne där.
> DOCKAN Det är ju ingen där.
> MANNEN Låtsas. Har du ingen fantasi?
>
> (s. 236)

Den flicka som Dockan blinkade mot är "fiktiv". Hon finns inte i salongen – och inte vi andra heller: "Ingen där. Ingen där. Ingen där." När Mannen första gången sade åt Dockan att hälsa på publiken (s. 236), infördes ett nytt verklighetsplan genom att rollen Mannen gav åskådaren en känsla av att vara inbegripen i dramat, att deltaga i handlingen. Nu sker ett kast i texten, ett svek mot vad som tidigare sagts och mot den bild vi fått av situationen. Vi famlar efter dramats och vår egen verklighet eftersom detta rollplan visar sig vara bedrägligt. Publiken både finns och inte finns. Jag vet att jag sitter i salongen, det är ett faktum, och detta faktum förstärktes när man talade om mig från scenen. Nu sägs från scenen att jag *inte* finns här, och detta uppfattar jag också som ett slags faktum eftersom jag är van att inte protestera på teatern utan att acceptera den auktoritet som teatern har. Åskådaren i *Charlie McDeath* inte bara förnekas på det sätt som är brukligt på teatern, nämligen så att han ignoreras; det sägs uttryckligen att han inte finns där. Samtidigt vill emellertid Mannen att Dockan skall *föreställa sig* att åskådaren finns där. Han säger till Dockan: "Låtsas. Har

du ingen fantasi?", vilket förstärker åskådarens känsla av att vara frånvarande.

Med denna metadramatiska teknik skapar alltså Forssell hos åskådaren en känsla av att vara samtidigt närvarande och frånvarande, och därigenom uppstår en stark osäkerhet hos åskådaren om vad han egentligen upplever. Det blir en upplevelse liknande den som Lee Strasberg beskriver i sin introduktion till *Famous American Plays of the 1950s* (1962, s. 14):

> I remember another moment in Odets's *Country Girl.* The actor who is being given his chance for a comeback is rehearsing with his young director. (---) The actor tells the story of his difficulties with his wife (---). Suddenly she appears. (---) Then suddenly she turns towards the audience, walks down to the footlights and, looking at the darkened auditorium, says, "Nothing is quite so mysterious and silent as a dark theatre . . . . A night without a star . . ."
>
> Each performance, at this moment, you could feel a shiver of experience run through the audience. Maybe it was the dual sense of being there and yet not being there.

8. Diktaren och hans verk

Lika litet som det finns säkra gränser mellan rollplanen, finns det någon säker tolkning av dramats budskap. Jag skall undersöka huruvida man via en symbolisk avläsning kan säga att *Charlie McDeath* – liksom fallet var med Forssells kasperspel (ovan, II:5) – handlar om diktaren och hans diktade verk.

I samband med att Forssell 1963 läste upp enaktaren inför publik och hans framträdande spelades in på band, nämnde han att han försökt i "en ytterligt modern form skildra, kanske – var och en kan tolka den som den vill – skildra människan kontra maskinen eller anden kontra träet, om ni så vill". Forssell fortsatte:

> Från början när jag koncipierade den här lilla pjäsen så tänkte jag också på i väldigt hög grad (---) det sätt orden har att suggerera en, att locka en från en själv på något sätt. Man leds vid sina ord som vid en nosgrimma och så småningom när man har skrivit tillräckligt mycket så kommer man att identifiera sig med så mycket man har skrivit utan att egentligen veta varför, utan att egentligen veta annat än att man är tvungen till det därför att man råkar själv ha skrivit det. På det sättet så är den här buktalaren också bunden vid sin docka och hans röst så småningom går över i dockan, precis som en författares röst så småningom helt och hållet existerar i det han skriver.[1]

Också vid andra tillfällen har Forssell yttrat sig på liknande sätt. När Busk Rut Jonsson intervjuade honom i *OoB* 1962 menade han att Buktalaren och hans docka är "Egentligen diktaren och hans dikt. Men många ser människan och materien" (s. 354). Och när han kommenterade *Charlie McDeath* vid framträdandet i Västeras 24.1.1978 nämnde han också diktaren och hans verk. Dess-

utom använde han då uttrycket "konstnärsskapets problem" i samband med sin enaktare.

Buktalaren är "bunden vid" sin docka som diktaren är bunden vid sina ord. Liksom Narren tillhör sina bjällror som diktaren tillhör sina ord. I båda fallen är det fråga om konstnären/diktaren/dramatikern som förlorar sin identitet och uppgår i sitt verk. I E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann,* som kanske främst är känd genom operan *Hoffmanns äventyr,* finns en koppling mellan diktaren och verket som påminner om dramat *Charlie McDeath* tolkat så som vi har gjort: Dockan Olimpia är visserligen inte gjord av Nathanael, är inte hans verk, men han är diktare och endast för honom blir dockan ett levande väsen. Han levandegör henne genom sin fantasi och sin diktargåva, och hon bringar ofärd över honom.

På sidan 237 i *Charlie McDeath* möter oss en intressant allusion:

KISTAN

Salaud Salaud
T'as trop de mots
C'est de choses qu'il te faut.

Och litet senare (s. 238):

KISTAN (*mycket lågt*)

Salaud salaud
Tu parles trop . . .

Denna vers kan höras lågt medan mannen "biktar sig".

Forssell anspelar uppenbarligen på Sartre och dels dennes användning av ordet "salaud" (jmf nedan, V:6), dels på Sartres betonande av att det är gärningen och inte orden som är det viktiga. På min fråga om han tänkt på Sartre när han formulerade Kistans repliker och om man skulle kunna säga att Kistans ord är ett slags kritik mot en icke-engagerad litteratur, svarade Forssell vid samtalet 24.1.1978 att han var alldeles övertygad om att han tänkt på Sartre. Däremot kunde han inte erinra sig att han skulle ha tänkt att Kistans ord skulle stå för en kritik mot en viss sorts författarskap. "Det är inte reflekterat", påpekade Forssell.

Tolkningen att Kistan är en kritiker inom författaren som varnar honom för att inte skriva tillräckligt engagerat är spännande och inte omöjlig, men även om Forssell givetvis kan minnas fel får vi alltså konstatera att den sannolikt inte motsvarar hans intentioner.

Tolkad på detta sätt (skeendet = Mannens hallucinationer), kan Forssells enaktare sägas vara ett monodrama. Det har sitt intresse att samtidigt med *Charlie McDeath* publicerades i *Prototyper Kattens öron* (*Teater* 1, s. 257ff.) som är en "monolog" – eller varför inte ett monodrama – där en äldre man talar till sin katt och avslöjar sin ensamhet.

Det kan vara motiverat att här belysa fenomenet monodrama med hjälp av några exempel ur dess tradition. Som ett monodrama kan man beteckna Strindbergs *Den starkare* från 1889, och Strindberg sysslade även 1905–06 med tankar på monodramer för Harriet Bosse. Om man betraktar de gestalter som omger Den Okände som projektioner av hans själsliv, så kan man säga att också *Till Damaskus* på sätt och vis är ett monodrama. De tyska expressionisterna skrev monodramer – ofta påverkade av Strindberg– där bara *en* agerande fanns och där denne skrek ut sin ångest och sin smärta.

Den ryske teatermannen Evreinovs teorier om monodramat gick ut på att åskådaren skulle identifiera sig med protagonisten och se med dennes ögon. Evreinov skrev också själv monodramer. Den som såg hans *Kärleksföreställningen* skulle identifiera sig med protagonisten vars inre upplevelser projicerades på scenen, och Evreinovs *Själens teater* från 1912 utspelas i människans inre i en prolog av Psykologiprofessorn och en dialog mellan Förståndet och Känslan.[1]

Tekniken i sådana monodramer från tidigt 1900-tal – att låta åskådaren se med protagonistens ögon – är alltså densamma som i *Charlie McDeath*. Att Evreinov också visar stort intresse för de folkliga teaterformerna som commedia dell'arte och att hans monodramer spelades i en stil som tog tillvara teaterns "teatrala" möjligheter (projektioner, växlande belysning) visar att monodramat, trots att det ofta skildrar ett psykiskt skeende, hör hemma i den teatrala snarare än i den psykologiserande teatertraditionen. För att få publiken att uppleva protagonistens sinnesintryck, se världen med hans ögon, använder man bl. a. musik, bländande ljus och blackouts (jmf ovan, Inledning).

Forssells utnyttjande av olika rollplan i *Charlie McDeath* kan också påminna om tekniken i ett monodrama från vår egen tid, nämligen Becketts *Krapps last tape* (1958). Den är även där raffinerat använd och låter åskådaren få en bild av den åldrige diktaren Krapps tankar. Denne möter sitt unga jag i form av bandinspelade minnen och detta gör visserligen att dramat får en tidsspänning som saknas i *Charlie McDeath,* men bandspelaren är också det mekaniska, materien, det obönhörliga, som i Forssells enaktare motsvaras av Dockan och Kistan. Mannens "undergång" i *Charlie McDeath* kan kanske sägas hos Beckett motsvaras av Krapps tankar på självmord – ett självmord som dock inte blir av.

Vill man gå vidare i jämförelsen mellan de båda monodramerna kan man säga att båda kan tolkas som speglingar av förhållandet mellan diktaren och hans verk. Krapp är diktare och det är inte omöjligt att via en symbolisk läsning säga att hans "verk" finns inspelat på tonbanden. Den väsentliga likheten mellan Beckett och Forssell ligger dock i deras egenartade användande av olika rollplan inom monodramats ram.

Jämförelserna med dramerna ovan visar Forssells samhörighet med monodrama-traditionen men behöver inte nödvändigtvis betyda någon påverkan. Däremot kan några monodramer på den franska sidan av Forssells "dubbla bakgrund" ha betytt något för *Charlie McDeath,* dramer som han kommit i kontakt med: Jean Cocteaus *La Voix Humaine* (1930) och *Le bel indifférent* (1940).

La Voix Humaine brukar anföras som ett typexempel på det moderna monodramat, och i *AVB* 1955 visar Forssell sin uppskattning av Cocteau bl. a. genom att säga att dramer som detta "kommer att spelas långt sedan man glömt vem Jean Anouilh var" (h. 2, s. 34).

I samma tidskrift översätter han en monolog som också kunde kallas ett monodrama, nämligen *Le bel indifférent.* Detta stycke skrevs ursprungligen för Edith Piaf, och att det skrevs just för henne kan föra tankarna till monodramats släktskap med revy och kabaré. Evreinov-dramat *Själens teater* t. ex. har en sketchartad form och uppfördes först på en av de små kabaréteatrarna i S:t Petersburg.

Det finns ju ett självklart samband mellan monodramat och den lilla teaterlokalen, exempelvis kabaréteatern, och Forssells intresse för monodramat hänger säkerligen samman med hans intresse för kabaré och revy. I det sammanhanget kan påpekas att Forssell i sina uppskattande ord i *AVB* om Cocteau kallar honom bl. a. schlager-, sketch- och revyförfattare.

Le bel indifférent är ett ömsint porträtt av en älskande kvinna, en kabaréskådespelerska. Hon talar än i telefonen, än till sin man som struntar i henne, och hon berättar hur svårt det är att våra sjuk och ändå behöva stå på scenen medan man slamrar och skrattar omkring henne. Likheten med *Charlie McDeath* ligger dels i monodramaformen, dels i att Cocteaus drama också handlar om en kabaréartist och att hon liksom Mannen hos Forssell är sliten av sitt arbete och befinner sig i en psykiskt svår situation.

Dramat *Charlie McDeath* är mer realistiskt än de två tidigare behandlade dramerna, och Forssell utnyttjar här skickligt olika rollplan för att i monodramats form skildra ett skeende på det psykologiskt-psykiatriska planet. Det är emellertid inte "psykologiserande" i den gängse meningen, dvs. inte ett drama av det slag som Forssell yttrat sig ogillande om (ovan, I:3). Denna metod att skildra ett

psykiskt tillstånd eller skeende ligger istället i linje med traditionen från den reteatraliserade teatern och utgör därmed ett bindestreck mellan Forssells teateridéer och hans dramatik.

10. Synpunkter på kasperspelet, Kröningen och Charlie McDeath

Det är inte min avsikt att här göra någon sammanfattning av det som förenar de tre dramer som hittills behandlats, men jag vill lämna några ytterligare synpunkter på drag som är gemensamma för dem och som åtminstone delvis skiljer dem från Forssells senare dramatik.

Den tillvaro som framställs är aldrig den entydigt absurda tillvaro som vi kan uppleva vid exempelvis en Ionesco-föreställning, och som Forssell så skarpt vänder sig emot i upprepade uttalanden. Snarare är det fråga om ideliga gränsöverskridanden och ett ständigt saboterande av åskådarens säkerhet. Detta sabotage sker med hjälp av bl. a. kast i texten.

Vill man jämföra de tre dramerna med någon teaterform så ligger "grotesken" nära. Där finns den dubbla aspekten av både det finstämt poetiska och det grovt vulgära. Där finns också perspektivförskjutningarna och viljan att överrumpla åskådaren. I grotesken finns som i Forssells kasperspel och i ***Kröningen*** leken med spelad verklighet och verkligt spel, de flytande gränserna mellan inbillat och reellt, dröm och vaka.[1]

I avsnittet om Forssells teateridéer ser man hur Forssell vänder sig mot "dur-moll teatern", en teater där allt antingen är komiskt eller tragiskt (ovan, bl. a. 1:3-4). I hans tre dramer finns som i grotesken det komiska och det tragiska, det farsartade och det allvarliga sida vid sida och gränserna är upphävda.

Forssell talar i sin Chaplinbok om "de skrik av fasa jag minns att jag själv upphävde när jag för första gången såg en film, en komisk fars vars detaljer ännu sitter som inpräntade med glödstift i mitt minne" (s. 97). När jag frågade Forssell om han som barn såg Adolf Horsts kasperteater på Djurgården, svarade han: "Jag såg ( ) Horst. Jag minns att jag aldrig skrattade. Den skrämde och kittlade mig. Ngt ångestfyllt." (brevet 3.3.1976)

Det enda som skiljer Chaplins filmer från tragedin är clowntricksen, menar Forssell i sin Chaplinbok (s. 95f.). Forssells syn på den tragiska komiken hos Chaplin har alltså rötter i Forssells barndom. Ett av de mest utmärkande dragen i de tre dramerna är just den tragiska, ångestfyllda komiken, och detta står helt i överensstämmelse med Forssells avståndstagande från säkerheten i dur-moll-teatern.

Vill man spara paralleller i annan 1900-talsdramatik kan man t. ex. gå till

Ghelderodes buffa-tragedier, till Pirandello, Boris Vian, Dario Fo och Ingmar Bergman.

Ett ord som kan användas om Forssells tre dramer är "bisarr". Harry G. Carlson karakteriserar på ett utmärkt sätt Forssells tidigaste dramatik som bl. a. bisarrt stiliserad, med fast kontrollerad dialog och traditionellt teatraliska element.[2] Detta drag av genomförd stilisering är typiskt för de tre dramerna, i synnerhet för kasperspelet och *Charlie McDeath,* och det skiljer dem från dramerna efter ***Prototyper.***

Genom denna stilisering skjuts det individualiserande draget i bakgrunden, och istället poängteras det generella och universella. Det är en teknik som står dramatikern till buds när han vill halla upp en skrattspegel för oss och visa oss människan, oss själva, i all vår skröplighet. Detta är ett korrelat till Forssells syn på teaterns uppgift att få oss att känna igen oss själva och därigenom förändras (ovan, I:4).

Slutligen: Att Forssell låter de traditionellt teatraliska sidorna få en dominerande plats i de tre dramerna, står helt i överensstämmelse med den syn på teater som spel och förställning som han förespråkar i polemik mot dem som vill ha en psykologiserande teater.

KAPITEL V

Mary Lou

1. Bakgrund

Som jag visat finns det mycket som förenar de hittills behandlade dramerna av Lars Forssell. Även hans följande drama, *Mary Lou* (1962), har släktskap med dem. Man har t. ex. sagt att Bob i *Mary Lou* på sätt och vis offras liksom Alkestis offrar sig i dramat *Kröningen,*[1] att Buktalaren och Mary Lou båda är roller som blivit främmande för allt mänskligt och att dessa båda lovprisar hårdheten sasom det enda som visar sig hållbart.[2] Det är emellertid tydligt att – sådana likheter till trots – *Mary Lou* visar fram nya sidor hos dramatikern Forssell. Harry G. Carlson menar t. ex. att de dramatiska strömmarna här för första gången får flyta själva, spontant och effektivt, och att teman som ensamhet, förtvivlan, förräderi och känslolöshet för första gången antyds hos andra än protagonisten.[3]

I samband med *Charlie McDeath* orienterar sig Forssell mot realism (ovan, IV:5). Med *Mary Lou* har han skrivit ett drama som i sina huvuddrag måste betecknas som realistiskt. Monica Strömmerstedt påpekar i sin uppsats om Lars Forssells lyrik i samband med *Röster* att hans språkrör i dikterna alltmer kommit att bestå av verkliga människor, människor som existerat (*a. a.,* s. 24). Något liknande gäller också hans dramatik. Efter fiktiva och stiliserade gestalter som Narren och Admetos, beskrev Forssell skeendet inom Buktalaren i "hallucinationsrealistisk" stil och nu möter vi Mary Lou som är en "realistisk roll", inplacerad på en bestämd plats i en bestämd tid: en radiostudio i Köln vårvintern 1945 (s. 96).

Bakgrunden till *Mary Lou* är autentisk. Forssell säger i brevet till mig 22.4.1976:

> En artikel i Newsweek eller Time gav uppslaget. ML var en kvinnlig discjockey – en Lady Haw Haw – som dömdes efter kriget. (---) Hon hade ett smeknamn som jag har glömt.

Den kvinna som Forssell syftar på är Axis Sally, alias Mildred Gillars, som från Berlin spelade skivor för de amerikanska soldaterna vid fronten och som med sentimentala minnen hemifrån försökte få dem att desertera.[4]

Det är vid tiden kring och efter andra världskriget inte ovanligt med skildringar av förräderiets psykologi, och det kan vara naturligt att här nämna några sadana nedslag utan att det i Forssells fall behöver vara fråga om påverkan.

I Sartres *Le mur* från 1939 (jmf nedan, V:6) heter en av novellerna "L'Enfance d'un chef". Man får där följa Luciens barndom och ungdom och möter först ett barn som vet vilka roller hans föräldrar vill se honom i, och som för att förvissa sig om deras gunst spelar dessa roller. Så småningom kommer han in i en pubertetskris, gränserna mellen sken och verklighet blir suddiga och pojken börjar tvivla på sig själv och sin omvärld. Han gör självanalyser som egentligen bara är nya poser, och i sitt letande efter någon roll som han kan göra till sin slår han in på vägen mot Action Français, antisemitism och fascism. I Sartres skildring framstår det som psykologiskt följdriktigt att han hamnar där, i – om man så vill – det potentiella förräderiets famn.

Rollspel och förställning finns som i Sartres novell och i *Mary Lou* också i Johan Borgens trilogi *Lillelord* (1955–57). Wilfred Sagen har genomskådat den förställning som är lag mellan människorna och lever ett hemligt och brottsligt liv bakom en välputsad fasad. När tyskarna ockuperat hans land enrollerar han sig hos dem och visar ett cyniskt förakt för sina medmänniskor. Liksom Mary Lou har han ställt sig utanför människornas engagemang i frågor som gäller gott och ont, rätt och orätt. Det hela är bara ett spel där det gäller att välja den intressantaste sidan.[5]

Forssell är inte helt nöjd med *Mary Lou*. Någonting fattas, "en akt till kanske, eller en ram" har han sagt till Jonas Cornell (*KvP* 15.9.1963). Två gånger har han också påpekat för mig att han inte är riktigt nöjd med dramat, att det kom till alltför snabbt eftersom man inte hade något att spela på Stockholms stadsteater.[6] I brevet den 22.4.1976 berättar Forssell:

> Jag skrev pjäsen på ngra dagar, på beställning av Laestadius. Det var bråttom för Ingrid Thulin var engagerad att spela Faulkner's "Requiem for A Nun" men klarade det inte. Så fick hon 'Mary' i stället och regisserade själv "Charlie McDeath". (---) Idén till "Mary Lou" hade jag burit på *länge*. Därför gick det fort.[7]

Målet för analysen av *Mary Lou* skulle kunna formuleras i några frågor: Vem är kvinnan i dramat? Vilket är dramats budskap? Vari består kvinnans rollspel? Vilken betydelse har detta rollspel för vår tolkning av henne och av dramats budskap?

2. Rött och grönt

Handlingen tilldrar sig alltså i en radiostudio, en inspelningsstudio med mikrofon, inspelningstekniker och tonband. Därigenom kommer också detta drama att utspelas i ett slags "teaterrummet som yrkesmiljö". Vi förknippar begreppet radiostudio med ett slags framförande inför en – visserligen osynlig – publik,

och alltså med ett slags spel. Om skådespelare då agerar i någonting som *föreställer* en radiostudio, finns där en ständig påminnelse om att spelet kan övergå till spel i spelet. Samtidigt är det ju så att publiken i salongen är "borta", liksom den är borta under den repetition som sannolikt är den yttre ramen i *Charlie McDeath*. I *Mary Lou* sägs det visserligen inte från scenen att det inte finns någon publik, men det är helt klart att vi som sitter i salongen är frånvarande, eftersom det vore absurt att ha publik i den typ av "massmedie-situation" som man på scenen befinner sig i!

I början av dramat samtalar de båda radiomännen Karl och Melker. Mary Lou kommer in. "*Hon är närmare fyrtio, hon har gjort mycket litet för att dölja det. Hennes hår är slarvigt kammat och hennes make up föga ambitiös.*" (s. 99) Karl säger genom en högtalare åt Mary att hon har två minuter på sig. "Och så kommer du på grönt."[1] Man gör ett röstprov. Hon tar en konjak medan hon väntar.

> *Mary Lou sitter och stirrar in i mikrofonen. Hon är trött. Hon kastar en hastig blick på studioklockan. Tio sekunder kvar, hon harsklar sig, smuttar på konjaken. Hon verkar hela tiden saklig, frånvarande.*
>
> *Signaturmelodin, "I wish I didn't love you so", samma platta som i början. Tonas bort. Lampan, som lyst rött, går över i grönt.*
>
> *Hon kastar en hastig blick på den. Hon förvandlas.*
>
> MARY LOU *(i mikrofonen, med förförisk, halvhes röst)* . . . Hi boys . . . Hi darling soldiers . . . *(hon gäspar sexuellt, med stor inlevelse och handen för munnen)* . . . This is Mary Lou. Sleepy, boys? I tell ya, I wanna go to bed too. *(Hon skrattar "mörkt och lockande")* . . . Really, darling soldiers . . . I . . . wanna . . . go . . . to . . . bed . . . toooo . . .
>
> (s.100)

Här sker alltså ett kast i texten liksom varje gång lamporna ändrar färg, en plötslig övergång från spel till spel i spelet, en förvandling hos Mary Lou från trötthet och vardagsgråhet till förförisk, vulgär sensualitet. Kastet markeras av övergången rött–grönt i studiolamporna. Mary spelar sedan omväxlande inställsam, moderlig, kokett och förförisk när hon talar i mikrofonen.

När lamporna på nytt slår över i rött, fortsätter Mary Lou att småprata till mikrofonen men "*nu med sin vanliga lite kalla röst*" och med sitt vanliga "*likgiltiga, vardagliga tonfall, ingen dramatik, spänningslöst, utan accenter*" (s. 101). Rött och grönt är inte samma färg, säger hon med en gest mot kontrollamporna och som om hon fortfarande talade till radiolyssnarna, men det där begriper inte ni. "Ni har läst er Doktor Jekyll och Mr Hyde. (---) Men jag heter varken miss Jekyll eller miss Hyde, my sweets, jag heter Ann Paris, jag är trettioatta år (---) Stjärnan som lyser högst däruppe är röd som en traktor." (s. 102) Lampan slår över till grönt igen, och Mary Lou talar åter, än med ett lågt och förföriskt skratt, än uttråkat, än bekymrat, än med låtsad bitterhet i skrattet.

"*Rött ljus igen. 'Soft shoe shuffle' tonar fram. Mary Lou förvandlas på nytt, hon reser sig, går fram till soffgruppen, tänder automatiskt en ny cigarrett. Hennes förändring kan gott verka skrämmande.*" Medan skivan spelas samtalar Mary Lou med Karl som säger att han avskyr programmet. Hon svarar likgiltigt och med en gest mot kontrollamporna: "Grönt är inte rött." (s. 104) Karl förstår inte vad hon menar.

Mary får åter grönt ljus, förvandlas, säger några ord i mikrofonen och återvänder till Karl (s. 105). I samtalet med honom är hon likgiltig, ironisk, hånfull. "*Grönt ljus. Den vanliga proceduren.*" (s. 109) Men denna gång råkar Mary använda sin vardagliga röst och har svårt att återfinna det förföriska tonfallet, hon kommer av sig efter några meningar och slutar med en desperat gest mot kontrollrummet.[2]

När Mary Lou sedan talar med Karl igen, glider hon över från sin tidigare cynism mot något varmare, "*blir ett ögonblick så mänsklig som man hela tiden bör ana att hon ändå är*". Hon berättar för Karl om sin – Ann Paris' – collegetid i Joliet, Illinois, och om en erotisk upplevelse hon haft med en skolkamrat. Hon skrattar "*friskt och hjärtligt*" (s. 111) åt minnet av att denne visade sig vara impotent. Karl finner berättelsen motbjudande: "Fy fan, det finns inga ord . . .". Mary Lou som på grönt ljus börjat tala i mikrofonen, använder Karls ord som inledning: "Nej, det finns inga ord!" (s. 112) Hon lyckas sedan med möda spela sin sireńroll till slutet.

När Mary Lou sedan vill fortsätta att tala med Karl, väntar han sig bara hennes vanliga cynismer och vill därför gå. Mary visar nu en ny sida – spelar en ny roll? – med inslag av trulighet, sentimentalitet och filosoferande: "Det finns en ärlighet i förljugenheten, Karl!" (s. 113) Hon har sånär fått Karl att bekänna att han tycker litet om henne, då ett kast kommer i texten. Utan att ändra tonfall säger Mary Lou: "Jag driver med dig, Karl." (s. 114)

Knappt har vi alltså börjat vänja oss vid den nya sidan – med dess dragning åt det sentimentala – hos Mary Lou, förrän detta kast kommer och förmedlar något som liknar vad Robert J. Nelson i *Play within a Play* i samband med den typiska Pirandello-strukturen kallar the reversed reversal: "The movement is circular: we wind upp where we began with the uneasy feeling that we are about to begin all over again." (s. 123)[3] Så måste åskådaren också reagera vid kastet i *Mary Lou*. Han befinner sig på osäkerhetens teater.

När Karl har gått och Mary blivit ensam kommer väldiga vågor av gråt över henne. Hon kämpar emot medan hon börjar packa ihop sina saker.

Då kontrollampan i studion lyser grönt, talar Mary alltså till amerikanska soldater för att undergräva deras stridsmoral och få dem att desertera. Samtidigt blir det emellertid – och här följer jag en tråd som Margareta Wirmark givit mig –

ett suggestivt tilltal till oss i publiken. Det blir en uppmaning till oss att desertera, att svika. När Mary talar till oss "på grönt" så gör hon det så inställsamt och så sentimentalt att vi måste vända oss mot ett sådant insmickrande tal. Därigenom kan vi kanske komma att ta ställning mot ett svikande av vanliga moralbegrepp. Det är dock ingen självklarhet att vi reagerar så, det är bara möjligt att vi gör så. Återigen ett exempel på att Forssells dramatik äger sammanhang med hans idéer om osäkerhetens teater.

I tidigare kapitel har jag visat att man via en symbolisk tolkning kan läsa in tankar om diktaren och hans verk i Forssells dramatik. Man kan säga att något liknande finns också i detta drama: Marys flirt med de amerikanska soldaterna kan nämligen ses som en inbyggd teaterkritik. Forssell vänder sig ju emot varje form av teater som stryker publiken medhårs, dvs. mot sådana säkerhetens teaterformer där åskådaren från scenen får precis vad han väntar sig att få (ovan, I:4). Som Mary vänder sig till soldaterna "på grönt", så vänder sig en sådan teater till publiken.

I dramat finns två uppgörelser som båda belyser Mary, hennes moral och hennes syn på sig själv och omvärlden. Den första uppgörelsen är den med programteknikern Karl, och den äger alltså rum i scen ett. Forssell visar här Marys förakt för vardagsmänniskans moral, den som gör att vi hävdar vissa grundläggande värden men inte är beredda att offra vår egen eller våra närmastes trygghet för dessa.[4] För en sådan moral kan Mary bara hysa ett överlägset förakt.

Mary Lou befinner sig hela tiden i överläge gentemot Karl, det är hela tiden hon som är den starkare, men för övrigt förändras hon alltifrån början av "det röd-gröna avsnittet" och sedan under hela dramat. Det finns en utveckling, ett skeende i uppvisningen. Hennes rollspel är först grovt, hennes tal gentemot Karl är överlägset och gentemot de amerikanska soldaterna är det grovt insmickrande och framfört med säkert skådespeleri. Mellan rött och grönt finns tydliga gränser.

Så skymtar vi sprickor i "det röd–gröna skiktet"; det tycks gå mot sitt sönderfall. Allt är inte längre så säkert. Skiktet börjar flagna och först faller det enklaste: Marys insmickrande tal "på grönt". Det som kryper fram förefaller oss mer och mer "äkta". När första scenen är slut har det röd–gröna skiktet skalats bort från Mary Lou.

3. Mary Lou, Ann Paris och Bob

Den andra uppgörelsen i dramat är episoden med Bob, den amerikanske desertören. Mary har börjat plocka ihop sina saker. Hon vänder sig om. I dörren står Bob (s. 115). Mary Lous rollspel börjar åter och under episoden med Bob kommer nu olika livsattityder att ställas mot varandra ännu skarpare än vad som

skedde i den första scenen.

När desertören frågar var Mary Lou finns låtsas Mary att hon inte förstår, men när Bob förklarar att det är "Hon med skivorna", säger hon "ironiskt-teatraliskt"[1]: "Aha! Hon är inte här." (s. 117) Mary Lou säger sitt riktiga namn, Ann, till Bob. Att hon inte är Mary Lou är ju på samma gång sant och osant. När hon förnekar att hon är den Mary Lou som Bob söker, förställer hon sig. Men den roll hon då spelar är rollen av sitt "verkliga" jag, Ann Paris. Genom att hon anlägger mask faller alltså masken av henne! Eller för att citera vad hon tidigare (s. 113) sagt till Karl: "Det finns en ärlighet i förljugenheten".[2]

Sedan vidtar ett rollspel som lämnar åskådaren i stark osäkerhet. Överhuvud taget är rollspelet i andra scenen mer raffinerat än i första. I det röd–gröna avsnittet är gränserna mellan rollplanen på det hela taget tydliga. I episoden med Bob finns det en svävning i detta att man hela tiden sitter och undrar vem kvinnan på scenen egentligen är, och andra scenen är på så sätt mer "Forssellsk" än den första. När kvinnan nu på Bobs begäran börjar berätta, blir vi osäkra därför att vi inte vet om det är Ann som talar om sig själv, Mary Lou som talar om sig själv, Mary Lou som talar om Ann – eller Ann som talar om Mary Lou. (Givetvis är gränserna mellan Mary och Ann mycket suddigare än vad en sådan schematisk framställning ger sken av!) Mary Lou är en förräderska genom att hon arbetar för sitt lands fiender, tyskarna, men jag vill ändå stanna för tolkningen att det är Ann Paris som talar om sig själv. Det är hon som begått det ursprungliga och största förräderiet genom att förvandla sig till Mary Lou. Inför Bob måste hon emellertid låtsas att hennes beskrivning gäller Mary Lou.

Hon driver med Bob som tidigare med Karl. Om sig själv säger hon: "jag tror att hon är äkta lögn alltigenom. Och äkta lögn (---) låter sig formas hur som helst. Ibland tror jag att hon bara är en vanlig flicka" (s. 120). Hon fortsätter: "För henne är förräderi en natur. Förräderiet, ensamheten, det är hennes hudfärg. (---) Kalla henne aldrig 'en av oss' – då spottar hon dig i ansiktet." (s. 121)

Här håller Ann på att falla ur den roll hon spelar inför Bob, nämligen som den som beskriver Mary Lou.[3] Hon framför alltför tydligt sin egen uppfattning om sig själv. Forssell använder på ett skickligt sätt roll-i-rollen-tekniken: Den "verkliga" Ann Paris beskriver *medvetet* både sig själv och Mary Lou så som hon vill att Mary Lou skall uppfattas. Samtidigt beskriver hon emellertid *oavsiktligt* sig själv därigenom att hon "i en viss situation utfärdar en karakteristik av sig själv", för att använda Göran Lindströms ord om Hamlet[4]. Ett inslag i denna omedvetna självkarakteristik är driften att förställa sig, att spela, att ljuga. Ett annat inslag är förtjusningen över att få beskriva sig själv sedd från en punkt utanför henne själv – om man så vill ett slags narcissism.[5] Om hon nu säger som hon gör på sidan 120, dvs. att hon ljuger – talar hon då sanning? Frågan blir

förstås lika obesvarad som ovan i avsnitt II:3, men den förmedlar till åskådaren en svävande osäkerhet, en möjlighet till "uppvaknande".

På sidan 127 börjar ett slags motscen. Mary Lou börjar sminka sig. Hennes handling har alltså en rent konkret likhet med vanligt teaterskådespeleri, men paradoxalt nog markerar sminkningen inte ett rolltagande utan snarare är det ju ett "naturligt" kvinnligt beteende och det är alltså fråga om ett slags "äkthet".[6] Den här känslan av äkthet förstärks av en replik som samtidigt accentuerar narcissismen i hennes uppträdande: "Att se sig i spegeln och tänka på vem man var." Forssell ger sedan en viktig scenanvisning (s. 128):

> *Under hela denna scen måste Mary Lou uppträda fullständigt naturligt. Hon kanske spelar en smula till en början men hon växer in i sin roll; hennes amerikanska ungdom kommer tillbaka och erövrar henne. För några ögonblick skall båda två – och därmed publiken – glömma sin situation och var de är. Overkligheten kan kanske accentueras av en drömsk ljussättning som kommer rummet att sväva, dagrarna att fladdra.*

I spelet och overkligheten ligger alltså en äkthet, i "förljugenheten" en ärlighet!

De båda dansar med varandra och också detta förmedlar till åskådaren en känsla av ett slags äkthet. Sedan kommer en vändpunkt efter det att Mary sagt att de är av samma sort (s. 129). Bob säger att han vet att hon är Mary Lou, men hon svär på allt som är henne heligt och kärt att hon inte är Mary Lou. Så småningom spelar de upp två små scener för varandra. Gränserna mellan spel och spel i spelet är flytande. De föreställer sig att de är collegeungdomar. Bob frågar i den första scenen om han får ringa till henne, och i den andra scenen har de varit på en skoldans (s. 130f.).[7]

Marys rollspel som i början av dramat var grovt har blivit alltmer subtilt. Hennes grova rollspel korresponderade med en överlägsen och hånfull attityd mot Karl, och hennes subtilare rollspel i andra scenen svarar mot hennes hållning vis-à-vis Bob. Hon var hela tiden överlägsen Karl, men Bob är för några ögonblick hennes jämlike och även om hon hånar honom för att han inte delar hennes förakt för kamratskap och mänsklig gemenskap, har han väckt en längtan efter sådant hos henne.

Det sker i andra scenen liksom i den första en utveckling och skeendet glider eller kastas fram och tillbaka. I första scenen såg vi hur det röd–gröna skiktet skalades av Mary Lou. I andra scenen är det fråga om ett annat skikt, ett som har med hennes barndom och ungdom att göra. Den amerikanske soldaten lockar fram collegeflickan i Mary Lou och hon leker – gestaltat i spelet i spelet – att hon är den hon en gång var, eller kanske aldrig fick vara.[8] För att för en kort stund slippa veta vem hon är – och för att hon vet det alltför väl – spelar hon den förälskade skolflickan.

Vi låter oss suggereras av spelet i spelet mellan Mary och Bob. Så kommer en

svängning och det visar sig att vi åter hamnat i en fälla. Nattvaktens rop (s. 132) väcker publiken ur suggestionen och Mary Lou ur den sentimentala lek hon nu tycker att hon deltagit i. Ännu ett skikt har skalats av henne. Hon går mot det sista och slutgiltiga avgörandet, det oåterkalleliga: att ange Bob.

Försöket att fly från rollen som landsförrädare har misslyckats, och hennes handlingssätt i dramats upplösning kontrasterar skarpt mot hennes spel som den unga collegeflickan. Mary Lou har genom hela dramat prövat olika attityder, spelet har svängt fram och tillbaka, skikt efter skikt har skalats av henne. Nu landar hon slutligen vid punkt där endast hennes förräderi återstår, ett förräderi som korresponderar med hennes ensamhet (nedan, V:5).

När Mary anger Bob gör hon det genom att lyfta luren av den telefon som hela tiden funnits på scenen och säger till vakten att en amerikansk desertör är på väg ner (s. 133). I första scenen hotade hon med att ringa till en viss Hanke, en man som skulle kunna avskeda Karl för dennes prat (s. 114). När telefonen ringer i andra scenen (s. 124), kryper Bob ihop. Den ringer en andra gång litet senare, och Mary lägger handen på luren och ger Bob en prövande blick. "*Han är skräckslagen. Signalerna dör.*" (s. 127)

Telefonen är en viktig bit av det hot som man hela tiden förnimmer. Den är på samma gång kontakten med yttervärlden och en bild av kontaktlösheten. En kontaktlös kontakt, skulle man kunna säga. Telefonen är liksom talröret i *Fröken Julie* eller telegrafen i *Dödsdansen* någonting hotande, och i *Mary Lou* kan detta vara det nazistiska Tyskland som står inför sitt nederlag. Samtidigt hotas människorna från ett annat håll: Inte långt före den första telefonsignalen skakar en bombkrevad hela scenen (s. 122), och litet senare (s. 130) kreverar ännu en bomb. Man hotas alltså också av de allierades ständiga bombraider över Tyskland i krigets slutskede. Människan som hotas både av de nazistiska Tyskland och av de allierade skulle kunna sägas bli ett slags motsvarighet till den människa som kläms mellan ideologierna (ovan, I:5 och nedan, V:6).

När Mary Lou har angivit Bob, rabblar hon: "Blått är inte vitt . . . blått är inte vitt." (s. 133) Det blir en parallell till de ständiga växlingarna mellan rött och grönt i den första scenen. På fler ställen i dramat finns uttryck där Mary Lou använder färger, också andra än rött och grönt. Blått och svart är inte samma färg, och skärt är inte samma färg som skärt (s. 101). Svart är inte blått och blått är inte rött (s. 125). Åskådaren måste undra om det ligger något särskilt bakom Forssells bruk av färger i *Mary Lou* eller om det är en mystifikation. När jag frågade Forssell hur det förhåller sig, svarade han att någon särskild avsikt med att välja dessa färger ligger inte bakom. När han väl börjat använda rött och grönt i början, så blev de andra färgerna bara en fortsättning på spelet med färger (samtalet 24.1.1978).

Åskådaren är hela tiden och i synnerhet i andra scenen osäker om vem kvinnan i dramat är, vilken identitet hon har. Är hon vid något tillfälle sig själv eller förställer hon sig hela tiden? Forssell har med *Mary Lou* lämnat farsen – åtminstone för tillfället – men farsfigurernas osäkerhet i verkligheten, farsens fråga "vem är vem?" eller "vad är egentligen 'jag'?" lämnar han inte. Farsens mycket vanliga förväxlingsmotiv kan ses som en aspekt av sådana "depersonalisationsfenomen",[1] och i *Mary Lou* finns ju för övrigt också en variant av förväxlingsmotivet.

Vi vet att de motsatser och möjligheter som Mary Lou demonstrerar finns inom *en* människa: den vi ser på scenen. Men vi står inför samma svårighet som när vi ser ett Pirandello-drama: Att skilja mellan den anlagda masken och det nakna ansiktet[2]. I gestalten Mary Lou finns en mängd motstridiga egenskaper, och genom att koncentrera dessa till *en* roll förmedlar Forssell till åskådaren en upplevelse av att kontraster som ärlighet och förljugenhet, värme och kyla, svek och trohet bara är olika sidor av samma sak, liksom död–liv, feghet–mod (jmf ovan, II:4 och III:2). Detta vill jag se som kärnan i hans konstnärskap. Kontrasterna finns sammanflätade inom Mary Lou, och i hennes rollspel framträder den ena ibland mera accentuerad än den andra. Men de kan inte skiljas från varandra, lika litet som man kan dela rollen Mary Lou i två bitar på scenen.

Mary Lou växlar hela tiden gestalt, och med henne upplever åskådaren i korta ögonblick förvandlingens möjligheter. Om man sen anser att hon *väljer* att spela, eller att hon är *dömd* att spela[3], beror naturligtvis på hur man ser på problemet med viljans frihet. Åtminstone tycks det inte finnas något påtagligt *yttre* tryck som tvingar henne att uppträda som landsförrädare. Såtillvida väljer hon alltså. Hon har medvetet lärt sig konsten att förställa sig. Hon har valt – och däri liknar hon de protagonister som Robert W. Corrigan anser typiska för modern europeisk teater – "to be an actor as a life strategy"[4].

Hos Strindberg finns synen på teatern som en spegling av tillvaron – människorna spelar roller – och i Strindbergs dramatik varieras ständigt tekniken roller i rollen. Vår osäkerhet inför människorna i *Spöksonaten* beror bl. a. på att människorna förställer sig, spelar, och att ingen i själva verket är den han utger sig för att vara. I *Spöksonaten* är roll-i-rollen-tekniken så helt genomförd att man skulle kunna se den som bärare av ett centralt budskap i dramat: Ingen är den han synes vara.[5]

Ett annat exempel: Gustaf III är kungen som skådespelare eller skådespelaren som kung i Strindbergs drama med samma namn. Hans repliker är fulla av ord från teaterspråket, och hans bildspråk är till största delen hämtat från teaterns värld. Både kungen själv och rollerna runt honom talar ibland om skeendet på

och utanför scenen som om de vore medvetna om att de medverkar i ett drama, och rollerna runt kungen beskriver honom ibland så att vi förstår att de i honom ser en skådespelare. Strindberg har själv kallat den historiske Gustaf III en tragiker som spelar komedi i livet.[6]

Den roll hos Strindberg som mest liknar Mary Lou i förställningskonst och konsekvent genomfört skådespeleri är Kristina. Gunnar Brandell talar om teater i teatern, och säger att i detta drama får en skådespelerska i uppgift att framställa en drottning på scenen. Denna drottning spelar emellertid redan teater och på sin repertoar har hon inte en utan flera roller.[7]

Kristina befinner sig liksom Mary Lou i centrum av handlingen hela tiden – de övriga speglar eller belyser henne. Liksom Mary använder hon sin förställningskonst på ett raffinerat sätt för att få sin omgivning dit hon vill, och båda upptäcker med kuslig precision var motspelarna har sina blottor.

Man kan exempelvis erinra sig hur Kristina i tredje aktens samtal med Axel Oxenstierna först hårt och värdigt säger kanslern att hon låtit kalla honom och sedan, mildare, tillägger: "Tack för att ni kom!" Vidare hur hon i deras fortsatta ordbyte hela tiden växlar tonfall och säger sina repliker humant, resonabelt, tvetydigt, leende, likgiltigt, dovt, raskt, flott, förskräckt, förlägen, rädd, barnsligt (*SS* 39, s. 225ff.), och hur dessa repliker ibland för åskådaren kan kännas äkta och uppriktiga, men ibland – och kanske samtidigt – som vore de utsagda av en roll i rollen.

5. Det nakna ansiktet

Strindberg förhöjer åskådarens känsla av att uppleva en skådespelerska i skådespelerskan genom att för en kort stund låta Kristina visa vad som kan vara hennes nakna ansikte; detta sker i samtalet med modern (s. 231ff.). På liknande sätt låter oss Forssell ibland skymta den människa som måste finnas bakom Mary Lous masker. Om man håller i minnet att man aldrig kan vara *säker* på att man inte låtit sig duperas av Marys förställningskonst, kan man försöka att blottlägga några drag hos henne.

Mary Lou är ensam. Hon säger själv på sidan 121: "För henne är förräderi en natur. Förräderiet, ensamheten, det är hennes hudfärg. Den går aldrig ur. Därför är hon stark. Kalla henne aldrig 'en av oss' – då spottar hon dig i ansiktet." En antydan om att detta är uppriktigt menat ger oss Forssell i den scenanvisning som i originalupplagan (s. 59) följer därefter: "*Hon har sagt det sista med en lidelse som gör att BOB rycker till.*" Litet senare säger hon till Bob: "Du är ensam. / Och vet du det ända innerst, ända inne i ditt innersta innersta, då kan du kanske få lite – frid." (s. 126) Mary försöker övertyga Bob om att en-

samheten inte är något att fly ifrån.

Av texten framgår alltså dels att hon är medveten om att hon själv är ensam, dels att hon söker intala andra att ensamheten är av godo. Vi lämnas däremot i en svävande osäkerhet om huruvida hon innerst inne vill vara ensam. Inte heller blir vi *helt* säkra på att ensamheten inte bara är ytterligare en mask – bland de andra maskerna.

Om vi emellertid betraktar Mary Lous slutreplik som ett slags facit, kan vi säga att hon förbannar sin ensamhet, eftersom ensamheten korresponderar med hennes förräderi mot Bob (ovan, V:3) och hon förbannar detta: "Varför får jag aldrig svika mig själv . . . svara mig . . . svara mig, Gud . . .".

I spelet i spelet med Bob fick åskådaren en känsla av att Mary trots allt längtar efter att komma utanför ensamheten och att hon bittert måste fråga sig varför hennes liv inte fick bli annorluna, varför hon måste isoleras så definitivt från mänsklig gemenskap. Att denna ensamhet inte är en mask utan Mary Lous *verklighet,* förefaller vara den rimligaste tolkningen. Efter att ha bränt alla broar har hon nått den position där endast förräderi och ensamhet återstår.

Mary Lous ensamhet och isolering från mänsklig gemenskap kan – utan att det behöver vara fråga om direkt påverkan – ses mot bakgrund av några verk av Camus, nämligen *Caligula* som skrevs 1938 men trycktes först 1944, och *L'Étranger* som publicerades 1942.[1]

Caligula är historien om den romerske kejsaren som förändras när hans älskade dör. Han revolterar mot den världsordning som är skuld till hans olycka, och han vill överträffa den i grymhet. Därför ställer han sig utanför de moraliska regler som gäller för mänsklig samvaro och blir en tyrann. Upplevelsen av tillvarons meningslöshet får Caligula att isolera sig och ställa sig utanför.

I *L'Étranger* är det också fråga om någon som står utanför gemenskapen med andra människor. Mersaults egendomligt oengagerade sätt att leva påminner om Mary Lous. Liksom Mary lever han i nuet. Hans liv saknar beröring med andra människors och han lever utan förmåga att sätta sig in i andra människors situation.

Mersault vägrar att ångra sitt brott. Detsamma kan sägas om Mary: Hon är visserligen förtvivlad i slutscenen, men hon ångrar sig inte. Hennes förtvivlan gäller snarare att hon måste betala ett så högt pris för att kunna existera på sina egna villkor. Någon förmåga att känna medlidande tycks hon inte äga.[2] Innan rättegången i *L'Étranger* får läsaren att bli tveksam, måste han erfara något av samma känsla inför Mersault som åskådaren inför Mary Lou; i båda fallen möter han nagon som saknar förmågan till inlevelse i en annan människa.

I L. Rindbergs intervju i *ÖstersP* 26.2.1968 nämnde Forssell att *Mary Lou* på sätt och vis är en förstudie till hans drama *Christina.* Forssells Christina-roll liknar Mary Lou inte bara därigenom att hon är en skådespelerska på scenen, utan

också genom att hon är så ensam och isolerad. Christina är en maktmänniska som föraktar – eller i varje fall säger sig förakta – gemenskapen med andra människor. Forssells fascination inför Christina-gestalten beror främst på att han i denna ser som han säger "en människa sådan hon är och sådan hon kan vara om hon tror sig vara en drottning av Guds nåde, befriad från alla sociala och moraliska hämningar" (ib.). På hennes vapensköld vill han skriva: "MAKT FÖRRÄDERI HÖGMOD / ENSAMHET ENSAMHET".[3] Förräderiet och ensamheten är också Mary Lous.

Åskådaren uppfattar tidigt i dramat att Mary Lou är en landsförrädare. Ordet förrädare ger de flesta av oss övervägande negativa associationer. Vi har ju alla vissa normer eller referensramar som konstituerar en verklig, "säker" värld som vi tror oss kunna lita på. Om vi förstår och blir förstådda när vi meddelar oss med varandra i kraft av dessa normer, så upplever vi något "verkligt". Nu måste man antaga att alla – eller nästintill alla – de åskådare som ser *Mary Lou,* i sin säkra värld har den normen att en förrädare är en person som förtjänar vår motvilja. Därigenom betraktar vi redan tidigt Mary Lou som osympatisk. Kännetecknande för Forssell är emellertid att sådana begrepp som för oss vanligen är negativa, också kan få en positiv laddning: rädsla, saknad, död, mörker.[4] I fallet Mary Lou sker hos oss åskådare ständiga glidningar mellan de båda polerna avsky och sympati, samtidigt som begreppet förrädare blir oss mer eller mindre motbjudande. Huruvida vår skiftande inställning till människan Mary Lou färgar av sig så att vi tar ställning för förräderiet eller inte, låter sig inte entydigt konstateras. Här liksom i så många andra sammanhang när det gäller Forssells dramatik måste man antaga att det sker en växelverkan.

Mary Lou är en komplicerad roll. Hon är inte någon förkroppsligad idé utan en levande gestalt, tecknad av en dramatiker som i första hand är intresserad av rollen, av människan. Hos åskådaren finns hela tiden ett starkt avståndstagande, det är helt klart. Men ändå kan vi inte låta bli att hysa varmare känslor för henne, kanske inte sympati men medlidande och förståelse.

Man kan visserligen inte reducera denna komplexa företeelse till att bli en fråga om enbart teknik, men kanske kan det vara fruktbart att fundera litet över vilka möjligheter texten ger åskådaren att uppleva Mary på detta sätt.

Hennes ständiga rollspel hindrar oss från att försjunka i någon trygg värld där förrädaren framstår som enbart ond. De ständigt återkommande kasten i texten sörjer för att den åskådare som på grundval av sina normer eventuellt håller på att bilda sig en slutgiltig bild av Mary, ideligen störs och får riva upp sina beslut. På grund av hennes rollspel *vet* vi aldrig något bestämt om Mary Lou. Vi får en känsla av att hennes förräderi, hennes svek, ständigt sätts ifråga genom svek i texten: passager där Forssell på något sätt förnekar vad som tidigare skett, t. ex. genom att låta Mary byta roll eller plötsligt visa sig varm och mänsklig.

Här finns alltså ett samband mellan Forssells teknik och hans vilja att skildra en *hel* människa. Man erinrar sig att han menar att det för dramatikern gäller att "gå runt" en roll, visa den från alla sidor (ovan, I:4). Överensstämmelsen mellan Forssells teateridéer och hans teckning av Mary framgår tydligt om man tar del av hans uppskattande rader om Peter Weiss' *Marat/Sade* i "Teaterdrömmar" (*Teater* 2, s. 393f.):

> Man skulle förmoda att om man vill ta parti för Marat, socialisten – vilket torde vara de flesta unga regissörers ambition – så gör man Marat till en hjälte och Sade till ett fä. Sådana tyngdförskjutningar har redan gjorts – och bejublats. Men har inte teatern subtilare medel än så? Om man gör Sade till en lysande retor och Marat till en stammande sökare – dvs. Sade till den överlägsna personligheten vilket förmodligen överensstämmer med verkligheten – vad hindrar att regissören, kanske med starkare och i varje fall mer förbryllande verkan, ändå överför publikens sympatier till Marat?

6. Den orimliga konsekvensen

Vilket är då dramats budskap? Flera tolkningar är möjliga, men mer än i något tidigare drama av Forssell tycks en bestämd tolkning vara att föredra framför andra. Denna tolkning har stöd i uttalanden av Forssell, och det är den jag i fortsättningen kommer att hålla mig till.

Mary Lou har mer än Forssells tidigare dramer samband med en i tiden liggande företeelse utanför de rent estetiska sammanhangen, nämligen den s. k. trolöshetsdebatten. Dramat får emellertid inte reduceras till att bli en kommentar till denna debatt; *Mary Lou* är ett självständigt konstverk som väl illustrerar Forssells idéer om drama och teater och som varierar hans ständigt återkommande tema: den utanförstående, den trolöse. Men *dessutom* kan dramat alltså sättas i samband med den trolöshetsdebatt som fördes ungefär vid tiden för dramats tillkomst och vars konturer har tecknats i avsnitt I:5.

Redan på femtitalet ställde sig Forssell utanför ideologierna[1] och var alltså redan då "trolös". Som jag visat i tidigare kapitel kan man i Forssells femtitalsdramatik finna synen på konstnären som narr, och detta kan om man så vill ses som ett uttryck för hans trolöshet.[2] Hans syn på ytterligheter såsom enbart olika sidor av samma sak – liv/död, värme/kyla, mod/feghet – som är så central hos honom, är ännu ett utslag av hans vägran att låsa sig i någon position. Det finns alltså hos Forssell alltifrån början av hans författarskap en vägran att ta ställning för någon bestämd ideologi, och denna vägran står i samklang både med hans idéer om en osäkerhetens teater och med temat i *Mary Lou*.

I Busk Rut Jonssons intervju 1962 beskriver Forssell Mary Lou: "Hon handlar i desperation. Hon är helt enkelt trött, trött på allt prat om ideologier, om öst

och väst, hon orkar inte höra mer, hon saboterar, offrar sig i ett förräderi som hon känner sig tvingad till." (*OoB,* s. 354) Mary tror inte att nazismen på något sätt skulle vara att föredra framför de västliga demokratierna. Hon sviker inte några ideologiska principer till förmån för några andra; hon är likgiltig inför båda sidorna.[3] Hon kan inte välja mellan alternativ som hon finner omöjliga och inte finna någon frihet i en värld av lögner.[4]

Genom att spela roller ger sig Mary Lou möjligheten att samtidigt vara skådespelare och åskådare till sina egna handlingar. Genom att t. ex. inför Bob låtsas att hon inte är Mary Lou, ställer hon sig utanför Mary och kan se henne utifrån, samtidigt som hon noga måste iakttaga den roll som hon spelar. Sådana företeelser är enligt Robert W. Corrigan något som kännetecknar modern europeisk dramatik. Han skriver i *The new theatre of Europe 3* om vad han kallar "the disengaged man", dvs. den obundna eller varför inte trolösa människan:

> The disengaged man is a self-dramatizing personality, and his every action is composed of two elements: he must watch himself as he acts and he must always be conscious of how those people from whom he has detached himself are reacting to his actions. In a very real sense, then for him to act is to be the voyeur to his own actions.
>
> (s. 19)

Det "utanförstående" som Forssell uppnår med sin rollspelsteknik svarar mot – illustrerar skulle man kunna säga – hans syn på det skeptiska, kritiska utanförståendet vad gäller t. ex. politiska ideologier.

En sådan teknik kan föra tankarna till en annan av den svenska trolöshetsdebattens förgrundsgestalter, nämligen Lars Gyllensten. Också hos denne finns ett avståndstagande från ideologiska engagemang, och detta blir hos honom en av förutsättningarna för hans sätt att skriva. Liksom Forssell använder en rollspelsteknik för att illustrera sitt budskap, så använder Gyllensten en berättarteknik, med bl. a. olika "roller", som illustrerar hans tes om det mångtydiga i världen och det osäkra i ideologierna.[5]

Mary Lou är alltså trolös mot ideologier, så trolös att hon kan bli landsförrädare. Denna trolöshet är den ena sidan av dramats budskap, men bara den ena! I debatten efter premiären på *Mary Lou* förekom det att man tog avstånd från Forssell därför att han predikade en svikaremoral eller förrädaremoral. Stannar man där i sin tolkning, missar man emellertid det väsentligaste i dramat: temat om den orimliga konsekvensen. Det temat motsvarar Forssells egna intentioner, åtminstone som han erinrar sig dem i brevet till mig 22.4.1976: "Jag vill vara inkonsekvent, slarvig, otrogen och rörlig. / Den orimliga konsekvensen är f. ö. temat i 'Mary Lou'."

I en uppsats publicerad i *DN* 18.2.1963 framhåller Björn Håkanson att Forssell pläderar för trolöshet och att Mary Lou är symbol för en trolöshetskonflikt.

Hon är individen mellan ideologiernas sköldar, men hon är konsekvent i sin trolöshet och blir därigenom en bödel.[6] Med en paradox skulle man som Håkanson kunna säga, att för Forssell är trolöshet av godo medan konsekvens är av ondo – även konsekvens i trolösheten. Emellertid måste en sådan paradox lösas upp eftersom konsekvens och trohet logiskt sett är detsamma. Man kan istället säga att *Mary Lou* handlar om det orimliga i att konsekvent vara "utanförstående". Vid samtalet 24.1.1978 bekräftade Forssell att den formuleringen ligger helt i linje med hans egen tolkning av *Mary Lou.*

Ett stöd för denna tolkning finns också i dramats slutscen. Efter det att Mary har givit Bob en adress till en plats där han kan gömma sig, ser hon till att han ger sig iväg så att han skall undgå upptäckt. När Bob smitit ut, går hon några slag över golvet, "*hennes andedräkt kommer som snyftningar, hon böjer sig framåt som om hon ville spy*" (s. 133). Så beslutar hon sig, tar telefonen och varskor vakten om att en amerikansk desertör är på väg ner och att han har en revolver.[7] Dramat slutar med att Mary viskar till sig själv: "Varför får jag aldrig svika mig själv . . . svara mig . . . svara mig, Gud . . ." (jmf ovan, V:5).

Begreppen svika och vara trogen är i dramat inga absoluta storheter, endast olika sidor av samma sak, och de kan till och med ge intrycket av att pa nagot egendomligt sätt vara utbytbara: Genom att vara trogen mot sig själv och sin natur sviker Mary Lou det mänskliga inom sig. Hon är trogen sin trolöshet och sviker därigenom Bob. Om hon istället hade svikit sin trolöshet, hade hon kunnat vara trogen det mänskliga inom sig.[8]

Tidigare i dramat, innan Mary ännu träffat Bob, säger hon till Karl: "Jag är konsekvent. Jag står inte till svars inför idealiska råttor som du. Bara inför mig själv." (s. 107) Hon beskriver senare sig själv så här: "hos henne finns inga motiv, inget hat, ingen kärlek, bara konsekvens." Och: "För henne är förräderi en natur. Förräderiet, ensamheten, det är hennes hudfärg." (s. 120f. Jmf ovan, V:5) För Mary Lou finns inte lycka och olycka, inte fult och vackert, inte ont och gott (s. 111 och 126), hon är en människa bortom gott och ont, men med en konsekvent hållning – en konsekvens till döds. Mary är konsekvent i sin galenskap, som Forssell en gang uttrycker det vid samtalet 24.1.1978. Hon har ställt sig utanför människornas gemensamma engagemang i rätt och orätt, gott och ont, och när hon så har klippt av alla band mellan sig själv och andra, blir slaveriet under konsekvensen det enda som håller henne uppe.[9]

Lars Forssell säger i sin inledning till Radioteaterns föreställning av Molières *Don Juan* 7.12.1969:

> En av dom som finast analyserat Don Juangestalten är Sören Kierkegaard, den danska 1800-talsfilosofen, som lanserade uttrycket antingen – eller och därmed kan sägas ha gett upphov till den modefilosofi, som förbinds med Sartre och 40-talet, jag tänker på existen-

sialismen. Det ska vara antingen – eller. Man måste fatta ett val och när man en gång gjort det, måste man följa upp det intill dess yttersta konsekvens, annars är man enligt Sartres terminologi en salaud, dvs. en jävla fähund.

I brevet till mig 22.4.1976 skriver Forssell om dramat *Mary Lou*: "Jag tror att Sartre med sitt 'välj eller du är en fähund' spelade en roll för ML. Novellen om 'Herostratos' i 'Muren' t. ex."

"Érostrate" handlar om en man för vilken allt mänskligt är främmande. Människorna måste man se uppifrån, säger han. Han har aldrig varit intim med någon kvinna emedan han då skulle känna sig bestulen. Människorna som uppfyllda av vackra känslor kommer ut från en konsertsalong tycks honom komma från en annan värld än hans. Han fasar för att trycka handen på någon av sina arbetskamrater, eftersom den nakna handen är honom motbjudande. En dag säger han till sina kolleger att han tycker om svarta hjältar, och en av arbetskamraterna berättar då historien om Herostratos som blev ryktbar genom att sätta eld på templet i Efesos. Jagpersonen känner sig uppmuntrad av historien om denna handling som ännu efter flera tusen år lyser som en svart diamant. Han skriver ett brev som han skall skicka till berömda författare. I detta förklarar han att han själv, i motsats till den berömde författaren, inte kan älska människorna. De äcklar honom och därför är han utestängd. Nu skall han med berått mod skjuta några människor på Boulevard Edgar Quinet, skriver han. Novellen slutar också med att han grips efter att ha skjutit och kanske dödat en människa.

Mary Lou avskyr liksom jagpersonen i novellen "Érostrate" det mänskliga hos människorna. Hon säger till Karl att hon skrattar åt "hur löjligt allting är, det där som du ger så många namn ... kärleken och ömheten ... man och kvinna ... allt det där ..." (s. 111). Jagpersonen i "Érostrate" drar liksom Mary konsekvensen av sin avsky mot det mänskliga, och liksom hos henne blir det en konsekvens till döds. Han liknar henne också i sitt utanförstående, sin motvilja mot att bli betraktad som en av oss.

För Mary är det fråga om antingen eller. "Blått är inte vitt ... blått är inte vitt", rabblar hon i början av sin sista replik, liksom hon tidigare i dramat sagt att rött och grönt etc. inte är samma sak.[10]

Bob har deserterat men längtar tillbaka, och denna brist på konsekvens får Mary Lou att säga att han är – inte en fähund, men löjlig som en kalv på en rodeo:

> MARY LOU Du är löjlig. Du är löjlig som en kalv på en rodeo. Har du sett en rodeo? De avskiljer en kalv från hjorden. Och hjorden står i en hörna och bölar. Och kalven vill tillbaka och en häst hindrar den. Den gör allt för att komma tillbaka, vilka finter som helst, den springer allt vad den orkar, den står still, den vill mellan benen på hästen. Och kohjorden, den bara bölar och bölar. Ett sånt ynka litet kräk. Det är du.
>
> (s. 124f.)[11]

Jagpersonen i novellen "Érostrate" tycker om svarta hjältar och vill själv vara en sådan. Också Mary Lou skulle kunna kallas en svart hjälte. Hon är en av flera Forssellska protagonister som ställer sig utanför den mänskliga gemenskapen, utanför gott och ont, och har ansvar endast inför sig själv. Andra är Monsieur D. i *Flickan i Montreal* och titelrollen i *Christina*.[12] De har alla släktskap med Molières *Don Juan* så som Forssell ser honom.

Likheten mellan Mary Lou och Forssells bild av Don Juan framgår av Forssells ord i inledningen till Radioteaterns föreställning 1969 av Molières drama. Sedan han sagt att man enligt Sartre är en fähund om man inte följer upp sitt val intill dess yttersta konsekvens heter det:

> Och fast Don Juan i våra ögon kan te sig just som en jävla fähund, så är det just vad han inte är, därför att han är konsekvent i allt. Det finns ingen straffande Gud, tänker han, därför kan han göra som han vill. (—) Och inte ens när hämnaren, Guds utsände uppenbarar sig, vill han tro på honom. Han vägrar att vara rädd, han vägrar att tro. Han vägrar, han vägrar att ge upp, att ge sig. Och däri är han en, om också en nattsvart, hjälte. (—) Den enda konsekvens, den konsekvent onde vill ha, det är hat, avsky, avsmak. Det enda han inte tål är medlidande. För när medlidandets varma ljus faller in i hans själ, då lyses allt upp, och han ser och vi ser, vad han egentligen är: en djupt tragisk, fruktansvärt olycklig människa.

Forssell vill vara trolös såtillvida att han vill stå i opposition mot en värld som fortsätter att offra människor för ideologier. I sitt drama *Mary Lou* gör han, kanske med anledning av trolöshetsdebatten, ett experiment: Låt oss tänka oss en människa helt utan moraliska band. Antag att hon är trolös till hundra procent, både mot idéer och människor, antag att hon förråder allt utom sig själv. Skulle inte detta sluta – så gör det i *Caligula* och *L'Étranger* – i total ensamhet? I överensstämmelse med sina idéer om att teatern skall "göra tvärtemot" och att åskådaren skall sätta sig käpprak och börja fundera (ovan, I:4) prövar Forssell alltså med *Mary Lou* att belysa trolöshetsproblemet från ett annat håll än vad åskådaren kanske förväntar sig.

KAPITEL VI

Söndagspromenaden

1. Från släkthistoria till Dramatenföreställning

Det som så småningom skulle bli dramat *Söndagspromenaden* koncipierades en gång som en berättelse, ett utkast till en roman som aldrig blev färdig. Forssell var då några och tjugo år.[1] Senare finner man en förstudie till dramat i *DN*:s söndagsbilaga 19.6.1953. Det är en novell med namnet "Söndagspromenaden". Ytterligare förstudier, närmast i novellform, utgör "Columbi ägg" i *DN* 18.1.1959 och "Döden är en sömn" i *BLM* 1960 (h. 8, s. 642ff.). Dramat *Söndagspromenaden* sysselsatte Forssell i två år mer eller mindre. Efter det att publiken svikit *Kröningen* på Dramaten 1956 och sedan kritiken bemött kabarén *Två åsnor* på Göteborgs stadsteater 1958 – skriven tillsammans med Pär Rådström – kyligt, beslöt Forssell skriva en publikpjäs "i ett försök att ställa upp åtminstone lite grann på samma gård som de framgångsrika dramatikerna" som han litet tillspetsat uttrycker det.[2] Om inte *Kröningen* hade gått så dåligt på Dramaten, hade *Söndagspromenaden* säkert kommit tidigare, tror Forssell.[3]

Sommaren 1961[4] hyrde Forssell ett kråkslott utanför Stockholm och skrev där dramat i lugn och ro. Samma år lämnade han in det till Dramaten där Karl Ragnar Gierow då var chef, och där låg dramat sedan och samlade damm tills Ingmar Bergman tog sig an det. När *Söndagspromenaden* var färdig kände sig Forssell både helt säker på att han gjort något stort, och så osäker på dramat att han funderade på att lägga det åt sidan.[5]

"Allt i 'Söndagspromenaden' går tillbaka på släktlegender. Tom uppståndelsescenen går att belägga", påpekar Forssell i Cornells *KvP*-intervju 15.9.1963. I en annan intervju (B. Peterson i *VLT* 10.1.1974) säger han att mycket av händelser och människor i dramat går tillbaka på sådant i släkthistorien som han själv hört berättas, och han tillägger att han inte kan låta bli att förargas en aning när man ideligen drar fram Hjalmar Bergmans krumelurer på tal om *Söndagspromenaden*. Verkligheten kan till och med överträffa Hjalmar Bergman, som han uttrycker sig i en kommentar till dramat.[6] I Forssells likaväl som i Hjalmar Bergmans släkt tycks det ha funnits gott om färgstarka människor som lånat drag åt färgstarka roller, och Forssell menar att *Söndagspromenadens* likhet med Hjalmar Bergmans dramatik beror på likheter i erfarenhet och miljö.[7]

Framför allt har Forssell tagit intryck av sådana färgstarka personer i sin mors släkt. På mödernet fanns fantasifulla, musikantiska, livfulla människor som älskade att klä ut sig när tillfälle gavs. Bland dessa nämner han gärna mormodern som blev 97 år och som – när hon var på det humöret – kunde uppföra vilda småländska danser eller klä ut sig till nunna, Vita Damen, jojkande lappgumma eller något annat. I denna miljö växte Forssells mor upp, och han har själv starka minnen därifrån. I *Söndagspromenaden* kan Corianders smak för utklädsel och upptåg och kanske också Farmors drag av "krutgumma" föra tankarna till vad Forssell upplevt av sin mormor.

Mer påtagligt har emellertid morfadern satt spår i dramat. Forssell har berättat att denne, liksom Coriander i *Söndagspromenaden* (s. 153), vid sin vistelse i Marstrand hyrde de hotellrum som gränsade till hans eget för att inte störas av några grannar.[8] En annan beröringspunkt med Coriander har morfadern i det att det var han som uppfann det snabbtorkande lacket som aldrig torkade, vilket givetvis ligger bakom episoden med fernissan i *Söndagspromenaden* (s. 172ff.).

En annan av Forssells släktingar har lämnat stoff till Bortre-Mongoliet-temat i *Söndagspromenaden* (s. 142ff.). Enligt vad Forssell berättat dömdes denne av sin fru att till straff för något erotiskt snedsprång resa till Bortre Mongoliet för att missionera. Slutligen har vi Forssells ord på att också själva promenaden runt matsalsbordet går tillbaka på verkliga händelser i släkten, men till detta återkommer jag senare.[9]

I samband med *Charlie McDeath* och Ionescos *Jacques ou la Soumission* (ovan, IV:4) har Forssell nämnt att han är lättpåverkad och att han lätt tar intryck av andra författares verk, att "allting 'färgar av sig'".[10] Att Forssell gärna låter sig inspireras av andra dramatiker hänger samman med hans antiromantiska syn på konsten (ovan, I:1). Dessutom är detta att han gärna "öser ur" tidigare dramatik ytterligare ett uttryck för hans anknytning till den reteatraliserade teatern.

Att Hjalmar Bergmans dramatik influerat Forssell är otvivelaktigt. Där finns som hos Forssell drag som gör åskådaren tveksam om vad han egentligen ser; en del av Hjalmar Bergmans dramatik hör därigenom hemma på osäkerhetens teater. Bergman uppnår denna osäkerhet delvis med samma medel som Forssell: kast mellan olika stämningslägen och en raffinerad teknik med metadramatiska inslag.

I *Söndagspromenaden* är som hos Hjalmar Bergman – och naturligtvis ett flertal andra dramatiker – temat fantasi kontra verklighet väsentligt. Gemensam är också sammansmältningen av det komiska och det tragiska. Vidare kan nämnas att vissa roller i *Söndagspromenaden* liknar roller hos Hjalmar Bergman. Kärleksparet Angelica-Abraham, och framför allt Angelica, utformas av Forssell på ett sätt som påminner om hans sätt att beskriva Alkestis (ovan, III:9).

Där finns en ungdomens renhet och oskuld som kontrasterar mot hyckleriet och förställningen hos många av de äldre rollerna. Också Hjalmar Bergman kontrasterar gärna den unga flickan eller det unga kärleksparet mot övriga roller.

Vid vårt samtal 24.1.1978 nämnde Forssell två Hjalmar Bergman-föreställningar som han tidigt såg och som gjorde djupt intryck på honom. Den första var *Farmor och Vår Herre* på Dramaten 1941 med Tora Teje som Farmor. Man kan därför antaga att likheterna mellan Farmor i *Söndagspromenaden* och Farmor hos Hjalmar Bergman inte är tillfälliga. Den andra föreställningen som Forssell nämnde var "*Patrasket*" på Vasateatern i Stockholm med premiär 1946 och med bl. a. Georg Rydeberg på scenen.

Sammansmältningen tragiskt-komiskt finns också hos dramatiker som Forssell säger sig ha inspirerats av under arbetet med *Söndagspromenaden*; en sådan som Molière – åtminstone som Forssell uppfattar honom – och Chaplin.[11] Den finns också hos den dramatiker som säkerligen haft mest att betyda för Forssells drama, nämligen Tjechov. Forssell har sagt att han i samband med *Söndagspromenaden* tänkte – och tänker – mer på Tjechov än på Hjalmar Bergman,[12] och Tjechov är också den dramatiker som han först nämner på tal om *Söndagspromenaden* vid vårt samtal 10.1.1974. Han har också framhållit att *Söndagspromenaden* inte skulle blivit vad den blev utan Tjechov. Per-Axel Branners uppsättningar av *Måsen* och *Tre systrar* var stora, seriösa teaterupplevelser som han inte glömmer.[13] De Branner-uppsättningar Forssell syftar på hade premiär på Nya Teatern i Stockholm 1943 resp. 1945.

Hos Tjechov är handlingen ofta uppbyggd kring en sällskaplig händelse av något slag, en utflykt, ett familjeråd, en bjudning, och i samband med detta förekommer ofta ett slags ceremonier som alla eller nästan alla roller deltar i. Den stora sällskapliga händelsen i *Söndagspromenaden* är givetvis marschen kring matsalsbordet, en ceremoni där alla rollerna deltar, en utflykt och en bjudning tillika.

Tjechov begagnar sig ibland liksom Forssell i *Söndagspromenaden* av metadramatisk teknik. Som exempel kan nämnas hur spelet i spelet, amatörteaterföreställningen, har en central position i *Måsen* och hur från den trådar leder åt alla håll i dramat. På liknande sätt förhåller det sig med promenaden i Forssells drama. Vidare är det tydligt att rollerna i *Söndagspromenaden* nämner och anspelar på verkliga dramer, på verkliga dramatiker och andra författare. I *Måsen* förekommer exempelvis *Revisorn* och *Hamlet,* i *Onkel Vanja* Ostrovskij, Turgenev och Dostojevskij. I *Söndagspromenaden* är denna företeelse ännu frekventare än hos Tjechov.

Tjechov skildar, liksom Forssell i *Söndagspromenaden,* en miljö som stelnat. I *Söndagspromenadens* sekelskiftes småstadsmiljö liksom i landsortsmiljön hos Tjechov finns en alldeles speciell, svårbeskrivbar atmosfär som inte bara är

handlingens bakgrund utan själva den väv som dramat vävs av. En av komponenterna i den atmosfären är brytningen mellan sömngångaraktig omedvetenhet hos vissa roller och klarsyn hos andra.

Något annat som bidrar till den speciella atmosfären hos Tjechov är hans sätt att använda symboler. Måsen och körsbärsträdgården är inte bara namn på två dramer utan också såväl förklarande som stämningsbärande symboler. Så är det också med söndagspromenaden hos Forssell. Vissa symboler är i *Söndagspromenaden,* liksom hos Tjechov, knutna till bestämda roller. Vi har hos Coriander kniven, fernissan, fåglar, mat och dryck, hos Farmor patiensen, hos Elsa kaffebrickan, hos Riuksson Bibeln och Bortre Mongoliet. I *Tre Systrar* är silversamovaren knuten till Chebutjkin, "Skolans historia" till latinläraren och fiolen till Andrej, de tre systrarnas bror.[14]

Rytmen i Tjechovs stora dramer är uppbyggd på bl. a. växelverkan mellan realistiska, ofta starkt realistiska, partier och lyriska, ofta intensivt lyriska, partier. Ett tydligt exempel på denna företeelse i *Söndagspromenaden* är växlingen "innehållsligt" mellan fantasi och verklighet och stilistiskt mellan prosa och poesi i andra aktens andra scen; själva promenaden. Vidare bryts hos Tjechov då och då det dramatiska flödet av kortare eller längre berättelser. Dessa har direkta motsvarigheter i *Söndagspromenadens* inslag av berättande karaktär, t. ex. i Farmors saga om Dummerjan (s. 189ff.).

Både Tjechovs dramer och *Söndagspromenaden* präglas av att handlingen är komplicerad. Både Tjechovs och Forssells dramer har under sin ytstruktur ett budskap i det att de speglar ett tillstånd i samhället, ett samhälle i sin tur som båda dramatikerna hoppas kunna påverka till det bättre utan att för den skull behöva använda pekpinnar. Ytterligare en likhet: Tjechovs dramer börjar i forte och slutar i pianissimo.[15] *Söndagspromenaden* slutar med en epilog som är en svag återklang av något som tidigare ljudit starkt.

När *Söndagspromenaden* hade premiär 1963 på Dramaten, kallades dramat "komedi" i programbladet. I de tryckta versionerna kallas det "skådespel". Det var Ingmar Bergman som föreslog att man skulle kalla dramat komedi och han gjorde det med Tjechovs komedier i tankarna. Ingmar Bergman trodde på *Söndagspromenaden* och valde att låta dramat inleda hans verksamhet som Dramatenchef. Forssell tror att det borgerliga persongalleriet med sina klerikala inslag måste ha roat Ingmar Bergman, som ju kommer från en liknande miljö och som rentav har minnen av inomhuspromenader.[16]

Också Ingmar Bergman frapperades tydligen av dramats släktskap med Tjechov. Varken *Söndagspromenaden* eller Tjechovs dramer låter sig inordnas entydigt under sådana rubriker som komedi eller tragedi. På båda håll finns inslag som maste betecknas som tragiska: ensamhet, förtvivlan, död. Samtidigt finns där inslag som av tradition brukar höra hemma inom komedin, t. o. m. inom far-

sen. Tjechov har kallat *Körsbärsträdgården* för fars[17], och Forssell har sagt att han i *Söndagspromenaden* blandar tragedi och patetik med slapstick. Scenen där Coriander och Carl Michael fernissar inredningen (s. 172ff.) kallar han ren stumfilmsfars.[18] Denna blanding står helt i överensstämmelse med hur Forssell vill att ett drama skall vara beskaffat (ovan, I:3–4), men samtidigt tror han att denna hårda, ibland t. o. m. råa blandning i hans dramer kan vara en av anledningarna till att de så förhållandevis sällan spelas här hemma. Vi har en viss förmåga att "köra vårt tåg på ett spår".[19] Också Tjechov fick uppleva hur teatrar och publik ställde sig kallsinniga inför denna vägran att inordna dramerna i konventionella fack.

2. Expositionen av den Corianderska teatervärlden

Samtidigt som dramat *Söndagspromenaden* på många sätt är okonventionellt och originellt, finns där en del dramatekniska konventioner som vi känner från äldsta tider. Det börjar med ett slags teichoskopi i det att Kyrkoherden när han talar genom fönstret med folk på gatan indirekt ger oss upplysningar. Sedan följer vad jag med ett uttryck lånat från Henrik Sjögrens recension av föreställningen på Göteborgs stadsteater (*KvP* 20.12.1969) kallar expositionen av Corianders teatervärld.

Coriander befinner sig i början av dramat inte på scenen, men ändå känner både rollerna och publiken hela tiden hans närvaro, ett grepp som ju används också i *Hamlet, Tartuffe* och Strindbergs *Gustav Vasa.* Corianders frånvarande närvaro yttrar sig bl. a. i att några temata knuta till honom presenteras: promenaden (s. 141), uppenbarelsen (s. 144) och lackstången (s. 147). Så småningom återkommer sedan dessa temata i varierad form i dramat.

Uppenbarelsen bestod i att Rurikssons en vinternatt trodde sig se Vår Herre eller Ärkeängeln Gabriel när Coriander tog sig en promenad i sin mjöliga specerihandlarrock. Pastorn meddelade pressen och vågade sedan inte bekänna sanningen för församlingen (jmf nedan). För att Coriander skulle tiga fick Rurikssons göra honom till kyrkvärd. Därav följde att kommersen i specerihandlarbutiken ökade (s. 146). Uppenbarelsehistorien som ganska oförändrad övertagits från novellen "Döden är en sömn" återberättas av Farmor. Men vad som i novellen berättas (*BLM* 1960, h. 8, s. 643f.), blir här nästan ett litet spel i spelet: Farmor låtsas läsa en tidning, hon talar med Angelica som om hon frågade henne, hon viskar retoriskt, och exploderande av skratt avslöjar hon sanningen trots att rollerna redan känner den.

Coriander tjänar alltså pengar på att fortsätta att "spela ärkeängel", men också Rurikssons har dragit nytta av förväxlingen; på sin uppenbarelse blev han

kyrkoherde (s. 146). Här finns alltså en grundläggande likhet mellan de båda: Såväl den enes goda ekonomi som den andres karriär bygger på lögn, spel och förställning.[1] Nu spelade ju inte Coriander ärkeängel avsiktligt; han fick denna roll i rollen helt utan "egen" vilja. Man frestas säga att Vår Herre spelade teater för Rurikssons genom sitt ombud Coriander![2]

Emellertid kommer senare i texten ett kast då vi hör Kyrkoherden säga att han hela tiden visste att det var Coriander som var uppenbarelsen: "Jag visste det. Men jag ville inte veta. Jag ville tro, inte veta. Jag har alltid velat tro, men jag har aldrig kunnat" (s. 215). Ett drag i den komplicerade rollen, som Forssell beskriver den, kan vara att den *vill* bedragas. Som exempel använder Forssell Orgon i Molières *Tartuffe* (ovan, I:3). Kyrkoherde Rurikssons som alltifrån expositionen framstått som en hycklande och löjlig Tartuffe visar sig vara en komplicerad, atonal figur – en roll som man kan "gå runt" (jmf ovan, I:3–4). Han har spelat tro för att nå fram till tro.[3] Coriander spelade aldrig ärkeängel, inte ens ofrivilligt. Det är Riksson som har spelat.

Det jag nu har sagt gäller förstås bara under förutsättning att Kyrkoherden talar sanning när han avslöjar att han aldrig blev lurad! I annat fall var han alltså uppriktig när han lät folk tro att han blev lurad, men spelar nu inför Elsa. Här är en passage i texten där Forssell lämnar oss i ovisshet, en passage som gömmer på en möjlighet att göra åskådaren – liksom Elsa – "plötsligt klarvaken" (s. 215).[4]

Ett annat tema som uppträder första gången i expositionen och som sedan återkommer, är historien med lackstången. Detta är liksom uppenbarelsetemat egentligen episkt och liksom detta "dramatiseras" det av en berättare, som denna gang är Love, och det kan för övrigt ses som en variation av uppenbarelsetemat. För Love är historien ett exempel på Corianders humor och för Carl Michael ett exempel på Corianders ovana att låta sina skämt gå ut över andra. Coriander hade lurat Mårten att tro att denne skulle bli osynlig om han tog en lackstång i munnen, och han låtsades också att han inte kunde se Mårten. Coriander spelade med i det spel han själv hittat på. Också Mårten var med, ovetande om att det var ett spel.

Forssell förbereder Corianders entré genom ännu en dramatisk konvention: Han tar till ett brev (s. 151ff.). Tekniskt sett är detta att någon läser upp ett brev bl. a. en metod att göra en monolog "sannolik".[5] Konventionen utnyttjas flitigt t. ex. i det välgjorda franska dramat, hos Scribe och Sardou. Tidigare i Forssells dramatik förekommer ett brev i *Kröningen*. Liksom Corianders entré förebådas av ett brev, så förebådas Admetos' – eller en ställföreträdares – död i *Kröningen* av det brev Tanatos kommer med (s. 37ff.).

När nu Elsa läser upp Corianders brev blir detta både ett episkt inslag, eftersom Coriander *berättar* hur han har det, och ett slags monolog. Dessutom får

Elsa en roll i rollen; hon läser upp vad Coriander skriver och "spelar" därför Coriander. Emellertid avbryts hon ideligen, och hon avbryter också sig själv, varför brevscenen inte låter sig entydigt etiketteras. Det är fråga om både monolog och ensemblespel, både epik och dramatik, både spel och spel i spelet.

3. Zigenarepisoden

Corianders zigenarentré – ett "upptåg i spelet"[1] – äger rum mitt i Elsas upplåsning av hans eget brev:" 'Varmaste sonliga, husbondeliga och faderliga helsningar till Eder alla' . . . Vad är det som låter så där på gatan? . . . 'ifrån Eder' . . ." (s. 153). Det är Coriander som låter så där på gatan, utklädd till zigenare. Redan innan han gjort entré heter det i texten att Angelica "*har känt igen*" honom och i samband med entrén får den som *läser* dramat veta: "*zigenaren är givetvis herr Coriander som plötsligt har kommit tillbaka.*" (s. 154) För *åskådaren på teatern* förhåller det sig litet annorlunda. Om den skådespelare som har Corianders roll döljer sin egen identitet effektivt, är det möjligt att åskådaren inte förstår att zigenaren är en utklädd Coriander utan tar honom för en äkta zigenare ända tills han avslöjar sig (s. 158). Det kan också hända att åskådaren förstår att zigenaren är utklädd men inte vet vilken roll som döljer sig bakom zigenarmasken. För denne blir det då fråga om en dubbel entré.[2] Sannolikt förstår emellertid åskådaren på ett tidigt stadium hur det förhåller sig, t. ex. genom att åskådaren på rösten, utseendet eller rörelserna känner igen den skådespelare som har Corianders roll.

Det står alltså i texten att Angelica har känt igen fadern, men hur är det med de andra rollerna? I texten finns ingenting som explicit ger svar på frågan, men både av scenanvisningar och repliker framgår att de *beter sig* som om de tror att de har en zigenare framför sig. Om de inte har känt igen Coriander, men åskådaren däremot har gjort det, har vi ett fall av dramatisk ironi; åskådaren är invigd i någonting som en eller flera roller inte känner till. Om nu som vid TV teaterföreställningen 23.5.1971 "hela svenska folket" känner igen Georg Rydeberg bakom zigenarmasken och vet att Rydeberg skall spela Coriander, kan det kanske te sig lite egendomligt att inte Corianders egen familj skulle känna igen honom. Leif Zern har i en recension (*DN* 24.5.1971) påpekat att scenen därför kan spelas på två olika sätt: antingen så att familjen inte begriper vem de har framför sig, eller så att de begriper men spelar med i spelet. Det senare spelsättet förefaller Zern vara mer i linje med dramats idé.[3]

Om man använder Forssells text som underlag för ett sådant spelsätt, gör man det i enlighet med hans uppfattning att dramatikerns verk lika litet som andra konstnärers är någonting heligt; det får användas efter gottfinnande

(ovan, I:1). Håller man sig strikt till Forssells text, så har man emellertid inget stöd för en sådan tolkning. Att exempelvis Kyrkoherden skulle spela, stämmer illa med den rädsla som han enligt texten skall känna inför zigenaren. Ännu egendomligare vore Angelicas situation. Hon skall ju som den enda ha känt igen fadern, hennes förhållande till Coriander är av speciellt slag (nedan), och om också de andra känt igen fadern, skulle den poängen gå förlorad. Om man invänder att Coriander bär sig illa åt om han lurar dem, och att detta inte rimmar med att han så småningom blir "kung i fantasins rike", kan man å andra sidan svara, att hans bedrägliga uppträdande rimmar väl med vad man berättat om honom tidigare, och att han genom att vara än sympatisk, än osympatisk blir en komplicerad roll (jmf ovan, I:3). Det vore också egendomligt om man först läser Corianders brev från Marstrand i tron att han befinner sig där, och sedan börjar spela med honom när han kommer.

Uppfattningen att familjen inte känner igen fadern motsvarar Forssells intentioner – om han minns rätt femton år efteråt – eller utgör i varje fall hans tolkning av *Söndagspromenaden* idag. Vid vårt samtal 24.1.1978 sade han nämligen, att han absolut tänkt sig situationen så som jag tolkat den, det "stämmer med teaterns villkor". Scenen blir inte intressant om man inte märker att Angelica såsom den enda känt igen Coriander. Hon skall placeras någonstans där hon skiljer sig från de andra, t. ex. framme vid rampen, påpekade Forssell. Min analys utgår i fortsättningen från vad som framgår av texten och som dessutom stöds av Forssells egna ord, nämligen att ingen mer än Angelica känner igen Coriander innan han själv avslöjat sig.

Vilken uppgift i dramat har då hans rollspel som zigenare? Man kan börja med att med utgångspunkt från texten försöka gissa vad Forssell vill att åskådaren skall tro om Corianders avsikt med att spela zigenare. Därigenom kan man också se hur rollspelet bidrar till att karakterisera Coriander.

Helt uppenbart är Coriander själv road av sitt spel; av att dyka upp överraskande och ikläda sig en roll. Att han är en skicklig skådespelare, eller i varje fall skicklig i konsten att förställa sig, framgår ju av att nästan ingen känner igen honom. Denna hans teaterglädje behöver inte vara någon annan än den ursprungligt mänskliga, naiva, barnsliga glädjen i upptåg och utklädsel. Han vill nog också roa sin familj, fastän han i sin okänslighet lika litet nu som annars bryr sig om huruvida hans skämtlynne uppskattas av alla. "Varför skall fars fantasi alltid gå ut över andra", säger Carl Michael i samband med lackstångshistorien (s. 148). "Allt offrar han för ett skämt!" (ib.) En som är föga road av Corianders zigenarskämt är Kyrkoherden som drivs ända därhän att han ett tag känner ren dödsångest (s. 157).

Coriander vill troligen också få de övriga rollerna att visa "sitt rätta jag". Det mest kända exemplet från annan dramatik på denna företeelse är *Hamlet*. Tolk-

ningarna av prinsens "vansinne" varierar som bekant, men den rimligaste torde vara att Hamlet spelar vansinnig för att få reda på sanningen om sin fars död. Denna hans strävan blir synlig i ytterligare ett metadramatiskt inslag; spelet i spelet om kungamordet, inför vilket Claudius också avslöjar sig och röjer sitt rätta jag. På liknande sätt vill troligen Coriander genom en förklädnad få de övriga rollerna att reagera utan att deras reaktioner styrs av att de vet att han är närvarande. Kanske hyser han inte förhoppningen att få veta "sanningen" om dem, men säkerligen roar det honom att få veta på vilket sätt deras uppträdande kommer att färgas av hans skådespeleri.

En tydligare bild av Corianders karaktär än vad sådana spekulationer ger, får man emellertid på annan väg: Ett effektivt sätt att skänka en roll en förblivande kvalitet är att mycket tydligt uppvisa denna kvalitet redan vid entrén. Corianders entré är starkt teatralisk och han uppenbarar sig förklädd, alltså bär vi genom hela dramat med oss bilden av Coriander som en teatral roll med smak för förklädnad och kanske förställning.[4]

Corianders zigenarspel karakteriserar emellertid inte bara honom själv, utan också i hög grad de övriga rollerna. Man kan gissa sig till vad Forssell vill att åskådaren skall mena om avsikten bakom Corianders spel, nämligen att Coriander med detta vill provocera de övriga rollerna att visa sina rätta jag. Om detta bara kan förbli ett antagande, står man dock på fastare mark när man undersöker hur rollerna faktiskt reagerar på hans spel. Ett exempel på hur ett metadramatiskt inslag används av dramatiker för att de roller som är åskådare till detta inslag skall karakterisera sig, utgör amatörföreställningen i *Måsen*. Trigorin förstod inte ett dugg av spelet i spelet, men tyckte att Nina spelade äkta och att dekoren var bra. Läkaren däremot blev sa upprörd att han började darra när flickan talade om ensamheten och när Satans röda ögon visade sig.[5]

Zigenarnumret i *Söndagspromenaden* blir ett slags spegel som inte bara låter oss få en bild av Corianders teatrala drag, utan som vänds också mot de övriga rollerna. Angelica känner genast igen fadern: "*Hon rycker Abraham i ärmen, hon har känt igen, hon vill förklara – men förgäves.*" (s. 154) Angelica är dövstum och en av de roller i *Söndagspromenaden* om vilka det kan sägas att de inte bär mask. Forssell beskriver henne i Jonas Cornells intervju med honom i *KvP* 15.9.1963:

> Ett tag funderade jag på att låta Angelica kunna tala med en person, Coriander. Som Alkestis scen mot Admetos ungefär. Men det hade varit fel, att tillåta sig för mycket. Sen tänkte jag utesluta henne helt men det är jag glad att jag inte gjorde för hon har blivit en av de bästa rollerna.

Angelica har alltså stark samhörighet med Coriander och känner intuitivt igen honom. Corianders verklighetsflykt och förställning ligger till stor del i

spraket, han brukar och missbrukar spraket för sina syften, men den dövstumma Angelica behöver inte komma över hans barriär av ord ord ord för att nå honom. Att hon känner igen honom kan också – som Egil Törnqvist papekar i sin analys av *Söndagspromenaden* – bero på att hon som dövstum har bättre förutsättningar för att känna igen hans gester, och att hon inte låter sig förvirras av hans zigenarsprak. Törnqvist papekar också att hon är den enda för vilken bara gärningen – inte orden – existerar och att hon är den enda som når in nanför Corianders fantasiskal (*a. a.*, s. 135f.).

Kyrkoherdens brutala uppträdande mot zigenaren – hans *gärning* – kontrasterar mot hans idéer om hur man bör frälsa barbarerna i Bortre Mongoliet, dvs. hans *ord*.[6] Elsa "*lägger armen om Rurikssons axlar och hötter med knytnäven*" (s. 154). Corianders förklädnad får henne alltså att markera sin vänskap med Kyrkoherden tydligare än hon brukar när Coriander inte är förklädd. Kyrkoherden är som vanligt den som träffas hårdast av Corianders skämtlynne. När Coriander senare drar kniv, får han Kyrkoherden att be om nad, och Coriander kan därigenom både för askådarna i salongen och för sin familj demonstrera Kyrkoherdens dödsskräck.

"Teaterdolken" i Corianders hand" bidrar till det teatraliska hos rollen och ökar på ett ytligt plan den dramatiska spänningen. Coriander utklädd till zigenare blir ännu mer lik en commedia dell'arte figur med sin förklädnad, sin brokiga utstyrsel, sina krumsprång och sitt latsade utfall med kniven i hand. Genom denna likhet blir han ett tydligt bindestreck mellan *Söndagspromenaden* och Forssells intresse för den teatrala teatern.

Zigenarens minst sagt hotfulla uppträdande mot Kyrkoherden innebär en förstärkning och ett förtydligande av Corianders vanliga ringaktande uppträdande mot honom. Kanske är detta också ett tecken på att Coriander är svartsjuk på vänskapen mellan Elsa och Kyrkoherden, fastän han behöver en förklädnad för att låta svartsjukan komma upp i ljuset.

En likhet mellan Forssell och Hjalmar Bergman är att båda påverkats av commedia dell'arte-traditionen. Hjalmar Bergmans drama *Döden som läromästare* (1926) utspelas i Italien och har tydliga commedia drag med utklädsel, rollspel och överraskande vändningar. Skådespelaren Antonio kommer hem efter att ha spelat Othello och finner sin bror och sin hustru i varandras armar. Man ser en uppenbar parallell mellan Othellos och Antonios svartsjuka och denna blir ännu tydligare när Antonio lyfter sin dolk över brodern som ville han döda honom (*SS* 22, s. 215). Forssell har sagt mig att han tycker att Hjalmar Bergman är bäst i det lilla formatet,[8] och *Döden som läromästare* är ett drama av sadant slag. Ett annat och klassiskt exempel på att en rolls svartsjuka paralleliseras i ett metadramatiskt inslag, är Leoncavallos opera *Pajazzo*, där dramat i dramat är ett commedia stycke. Kombinationen av svartsjukemotiv och roll i

rollen-teknik är vanlig också inom den ursprungliga commedia dell'arte och med exemplen ovan har jag velat visa att Coriander som zigenare även av denna anledning hör hemma i commedia-traditionen.

I zigenarens/Corianders spel med kniven och i Kyrkoherdens ångest finns dödsmotivet antytt, det motiv som sedan blir så viktigt i dramat. Corianders entré har för övrigt en parallell i Dödens entré i *Kröningen*. Denne är "*trasgrann*" liksom zigenaren, och liksom zigenaren gör han entré som en roll i rollen – "Drottningen av Saba" – innan han så småningom avslöjar sin rätta identitet (s. 31 och 38).

Coriander avslöjar också själv vem han är (s. 158), och hans "inträde" i dramat har då ägt rum i tre etapper: Först läste Elsa upp ett brev från honom (s. 151ff.), därpå kom han utklädd till zigenare (s. 153), och nu står specerihandlaren själv framför oss. Liksom Corianders zigenarspel färgade de andra rollernas spel och fick dem att karakterisera sig själva, så antyder deras reaktioner nu i vilket förhållande de står till honom: Love bullrar "'Häär är jaaaaag!' 'Hääääär är jaaaag!'" (s. 158), vilket kan syfta både på Corianders demaskering och på historien med lackstången (s. 147f.). Loves ord knyter alltså ihop zigenarepisoden med ett av Corianders tidigare spel och visar tydligt Loves uppskattning av faderns skämtlynne.

Att Angelica blev förtjust över att återse Coriander även om han var förklädd, det vet vi redan tidigare (s. 154). Farmors motvilja mot zigenaren förbyts i glädje över sonens återkomst. Vi har tidigare, exempelvis i uppenbarelsehistorien (s. 144ff.), märkt att hon tillhör dem som roas av Corianders skämt. Abraham är generad, och Elsa tröstar Kyrkoherden som försöker dölja att han skäms för sitt tidigare beteende: "Han är en skådespelare, Justus, en riktig spelevink det är han . . . hehe . . .", säger Kyrkoherden. Längst bort, både bildligt och bokstavligt, står Carl Michael. "*Han verkar förstummad av raseri, han öppnar och knyter händerna, han är likblek.*" (s. 159)[9]

Corianders skämt har också som uppgift att roa publiken. Det är ett urgammalt och säkert verkningsmedel att låta någon eller några av rollerna klä ut sig, om man vill bereda publiken en naiv och spontan glädje. Forssells starka intresse för cirkus, kabaré och överhuvud taget de "lägre", folkliga genrerna (ovan, Inledning) har säkerligen haft sin betydelse när han utformade zigenarepisoden. Förklädnaden – i synnerhet den präliga, iögonfallande – gör att rollerna hamnar i en farssituation.

Zigenarepisoden har ännu en uppgift av – som jag menar – väsentlig art. Forssell anser att teaterns styrka till stor del ligger i att den är närvarande (ovan, I:4). *Söndagspromenaden* utspelas i en tid som för många ligger "nostalgiskt" långt borta: sekelskiftet. Dessutom utspelas dramat i en småstad, vilket kan ge många av teaterns besökare smått löjeväckande associationer. Själva miljön in-

bjuder oss alltså att uppfatta skeendet på distans. Genom en av teaterns paradoxer kryper emellertid skeendet oss närmare genom Corianders spel. Vår egen verklighet just när vi ser *Söndagspromenaden* är teaterns, eftersom vi befinner oss där. När Coriander spelar teater inför de övriga rollerna kommer därför vår egen verklighet närmare scenens, och dramat kommer också att handla om ett här och nu.[10]

4. Coriander – fantast och skådespelare

Efter zigenarepisoden och efter Carl Michaels utfall med kniven i hand mot fadern inleds andra akten med Corianders bisarra frukost. Specerihandlaren Coriander är en fantast, släkt med värdshusvärden Markurell, "affärsmannen" Joe Meng och Herr von Hancken.[1] När Carl Michael säger att Coriander inte tror på någonting, svarar denne (s. 166):

> HERR CORIANDER På ingenting! Jag! Jag tror på drömmen, jag tror på fantasin, på vinet här, på hönan, på salladen. Är det ingenting?
> CARL MICHAEL Du bara tror att du tror. *(Häftigt)* Du bara drömmer att du drömmer! Men du kommer aldrig ut ur dig själv. Du tror du kan flyga, du, men du är fången . . . hela du är en bur och ditt hjärta, om det finns nåt, är en burfågel!

Att han tror på drömmen upprepar Coriander på sidan 168. Liksom Admetos i *Kröningen* är Coriander eskapist och drömmare.

Tidigare har Carl Michael sagt att fadern predikar om livets skönhet men gör allt för att dölja den, liksom Kyrkoherden talar om världens lidande utan att göra något åt det (s. 148).[2] Nu säger Carl Michael att fadern bara drömmer att han drömmer. Att han tror han kan flyga fast han bara är en burfågel. Carl Michael använder här en bild som återkommer i samband med fadern; det rör sig om bilder och uttryck som har med fåglar, flykt eller vingar att göra. Flaxande med armarna demonstrerade Coriander hur han flög hem från Marstrand på flyttfågelvingar (s. 160). Orden har vingar som en fluga eller en höna, säger han under frukosten (s. 167), och litet senare låtsas han segla på ensamhetens vingar (s. 170). Vid ett annat tillfälle under måltiden använder Carl Michael åter faderns metafor när han säger att han bor på den lilla kula som fadern "spottar på däruppifrån ordens fågelrygg" (s. 168).

I "Teaterdrömmar" (*Teater* 2, s. 394) läser man: "'Söndagspromenaden' handlar om människans tragiska brist på medvetenhet, en brist som för henne mot undergången." Coriander har just denna brist på medvetenhet. "Världen får gå framåt eller åt helvitte för dig", säger Carl Michael. Och världen bryr sig inte heller om Coriander, säger han. "Allt vackert sker bakom din rygg!" (s. 171)

Fadern hånar Carl Michaels intresse för Marx: Vad är det för fel på opium då? "Det ger vackra drömmar har jag hört!", säger han (s. 173). Senare i dramat understryker Abraham: "Herr Coriander lever som i en dröm, han kan inte se hur tarvligt och smutsigt och fult livet egentligen är, han *vill* inte se det." (s. 199. Jmf ovan, I:3)

Denna brist på medvetenhet hos Coriander gör att vi uppfattar honom som okänslig – "hård", säger Carl Michael (s. 165) – och oftast ur stånd att förstå sina medrollers reaktioner. Hans förvåning över att inte alla uppskattade hans zigenarentré föreföll t. ex. uppriktig.

Ytterligare några ord om hur jag uppfattar rollen Coriander: Han är egocentrisk och denna egocentricitet hänger ihop med hans ständiga tvång att själv kontrollera det han tror är verkligheten, dvs. sina illusioner. Jag menar att Corianders fantasteri djupast sett bottnar i en skräck för verkligheten, och för mig är det också denna skräck som hela dramat ytterst handlar om. Att verkligheten inte är någon söndagspromenad, det vet Coriander innerst inne, liksom Carl Michael vet det. Coriander flyr emellertid från denna vetskap in i fantasteri och förställning, medan Carl Michael drömmer om att förändra verkligheten. Destruktiv fantasi ställs mot konstruktiv.[3]

I Cornells *KvP*-intervju 15.9.1963 framhöll Forssell att *Söndagspromenaden* handlar om ensamhet. I en annan intervju – U. Stenströms i *SvD* 1.9.1963 – har han sagt att dramat är en skrattspegel för vår svenska ensamhet. I Tjechovs dramer hänger ensamheten ihop med att rollerna lever i minnet och i drömmar om framtiden, Corianders ensamhet hänger ihop med att han lever i fantasin. Hans storvulenhet och storordighet motsvaras liksom hos en Admetos eller en Hjalmar Ekdal eller en Platonov (Tjechovs *Faderlös,* u. å.) av en inre tomhet.[4] Liksom Admetos och Mary Lou är Coriander oförmögen att älska någon annan än sig själv.[5] Liksom Admetos är han på sätt och vis människan som barn: egocentrisk, hjälplös och på något egendomligt sätt också – för att låna ett uttryck som Forssell använt om sin Molière-favorit Arnolphe – isolerad i "ett slags inverterad oskuld". Det är därför som de oskuldsfulla rollerna står Coriander närmast, det är de som förstår honom: Angelica, Love, Farmor.[6]

Lägger man till detta Corianders obestridliga charm, står det klart att Forssell har skapat en roll av den komplicerade art som han förespråkar i sina teateridéer, en roll som man kan gå runt och se från alla sidor (ovan, I:3–4). Carl Michael säger under måltiden att fadern trots allt tycks hänga ihop på något sätt, och Coriander svarar: "På något vänster, ja, på något vänster. Jag hänger ihop som döden och livet, som skalet och fruktköttet . . ." (s. 170). Jämför detta med Forssells syn på liv och död som blott två sidor av samma sak och med hans beskrivning i Cornells intervju (*KvP* 15.9.1963) av hur man kan tänka sig en psykologi där rollen är än si och än så, men där det hela iallafall stämmer, som

två parallella linjer som möts.[7]

Liksom Admetos (ovan, III:7) är Coriander "poet". I *DN*-novellen "Söndagspromenaden" 19.6.1953 minns berättaren sin far när denne om söndagsmorgnarna stod framför hallspegeln "deklamerande ur sin egen poesi". I "Döden är en sömn" (*BLM* 1960) ber specerihandlaren vid sonens sjuksäng, men det blir mer poesi än bön, dålig poesi (h. 8, s. 645). I dramat säger Farmor (s. 141): "Justus är en poet", och själv säger Coriander under frukosten att Carl Michael läser för mycket "Max. Men jag . . . ser du . . . jag läser poesi!" (s. 168) Coriander döljer liksom Admetos (ovan, bl. a. III:2) sin ensamhet och sin skräck för tillvaron bakom masker och skådespeleri. Liksom beträffande Admetos och Mary Lou är det svårt att med säkerhet veta när han spelar och när han är uppriktig – annat än i sådana uppenbara fall som när han spelade zigenaren. Härvidlag befinner man sig, liksom när man ser *Kröningen* och *Mary Lou,* på osäkerhetens teater.

Redan i förstudierna till *Söndagspromenaden* är Corianders skådespelarnatur uppenbar. I *DN*-novellen "Söndagspromenaden" 19.6.1953 berättar jagpersonen hur fadern inte bara deklamerar sin poesi på söndagsmorgnarna, utan hur han också uppför "besynnerliga pantomimer över något klassiskt tema, än den döende Hektor, än Isoldes kärleksdöd, än Oidipus fruktansvärda smärta och sorg". Faderns ansikte rör sig "än i Oidipus smärta, än i Thisbes kärlekslycka". Så går ridån ner över söndagens första akt och en andra akt vidtar, skriver Forssell i novellen. I *BLM*-novellen "Döden är en sömn" 1960 berättas det om specerihandlaren Columbo att han kvällen innan stått vid sonens dödsbädd. När han därefter gick till sängs kände han sig "mindre som en sörjande fader än som en trött och utsjasad skådespelare i sin loge efter sista ridåfallet" (h. 8, s. 643).

I dramat *Söndagspromenaden* påpekar Kyrkoherden generat efter det att zigenaren avslöjat sig: "Han är en skådespelare, Justus, en riktig spelevink det är han . . . hehe . . ." (s. 159). Sedan Coriander kysst Fröken Atte "*på båda kinderna på franskt manér*", säger han: "En kyss . . . en kyss . . . vad är han?", och Fröken Atte fyller i: "Vårt stumma bifall" osv. (s. 161). När Carl Michael efter frukosten ber att Abraham och Angelica skall få varandra, intar Coriander fäktställning med penseln, som han hållit på att fernissa med, och "*garderar sig som mot ett utfall*" (s. 174). Corianders skådespeleri kulminerar sedan i samband med promenaden som jag kommer att behandla nedan (VI:5).

Efter zigenarepisoden säger Coriander att han vet att han går till överdrift: "spelar jag zigenare så *blir* jag zigenare . . ." (s. 162). Coriander har svårt att hålla isär roll och roll i rollen, liksom han har svårt att hålla isär fantasi och verklighet. Att förvrängningen av verkligheten kan vara avsiktlig antyder Coriander när han under frukosten påpekar för Carl Michael att det inte räcker med att drömma sig upp. "Man måste kunna ljuga också." (s. 170) När Corian-

der berättar att hans far var falskspelare, svarar Carl Michael: "Precis som du!" (s. 169)

Ett uttryck för Carl Michaels uppfattning om faderns skådespeleri och falskspel men samtidigt för hans överseende och vänskap trots allt, är att han kallar Coriander narr. Två gånger använder han ordet i vredesmod (s. 162 och 173) men också en gång med mildare innebörd, nämligen vid dansen efter frukosten och fernissandet. Detta är ett tillfälle då den gemenskap som ändå finns mellan dem blir som tydligast. Carl Michael säger rörd: "Gamla narr . . . gamla tok . . ." (s. 174).

Hemming Sten berättade i *Vecko-Journalen* 1958 att Forssell höll på och arbetade på ett stort drama som skulle ha en Evert Taube-figur i centrum (h. 13, s. 62). Vid publikträffen i Norrköpings stadsbibliotek 9.5.1977 inför Stadsteatern Norrköping-Linköpings premiär på *Söndagspromenaden,* påpekade Forssell att Taube betytt en del för rollen Coriander. Inte vad gäller karaktären, men i exempelvis sättet att tala. För att visa vad han menade läste Forssell också upp några Coriander-repliker med Taube-röst (men hoppades att ingen skådespelare därför skulle komma på idén att spela Coriander som Evert Taube!). Evert var ju uppfylld av myten Taube, fortsatte Forssell, och han var yvig på ett sätt som visade att han innerst inne var ensam. Den Taube som Forssell hade i tankarna när han skapade Coriander, sade han, var närmast den som var tvungen att *spela* Evert Taube; leva upp till myten om sig själv. 1969 skrev Forssell i *Böckernas värld* att Taube drog på sig "en anekdotflora och en mytologi, där fjädern av sanning snabbt förvandlades till en kacklande skvallerhöna".[8] Häri liknade han Bellman, menar Forssell, och även på en annan plats i artikeln (s. 31) nämner han Bellman.

1950 publicerade Forssell en artikel om Evert Taube i *Poesi* (h. 1). Där nämner han Bellman som en av de fåtaliga svenska trubadurerna (s. 62). Till kategorin hör också Birger Sjöberg, och vid sidan av denne finns i modern tid bara ytterligare en att nämna: Evert Taube. Dennes visor anknyter till bl. a. Bellman (s. 64), och Taube företer som visdiktare en utveckling som kan erinra om Bellmans (s. 66).

I radiosamtalet med Beppe Wolgers 30.10.1975 berättade Forssell om denna artikel och om sitt förhållande till Evert Taube. Forssell kom att intressera sig för visan tack vare Taube, berättade han. Fyrtitalet var alltför slutet, och Taube visade en möjlig väg ut ur slutenheten. *Poesi*-artikeln var ett slags försvar för Taubes visor som litteratur, och den väckte också viss motvilja på fyrtitalisthåll, påpekade Forssell. Redan som gymnasist i Norra Latin och som klasskamrat med Per-Evert Taube hade han träffat Evert Taube, och efter *Poesi*-artikeln kontaktades han av denne. De umgicks sedan ganska flitigt under hela femtitalet. Forssell nämnde också att vad han främst uppskattar i Taubes visor är att så

många av de bästa inte bara är poesi; de förenar också poesi med ett slags dramatik. Vad Forssell meddelade Beppe Wolgers om sin Taube-beundran, hade han tidigare skrivit om i *Böckernas värld* 1969, där han också betonade att det gar ett starkt stråk av ensamhet genom allt vad Evert Taube gjort.[9]

Forssells upplysningar om Taubes betydelse för Coriander-gestalten är intressanta av flera skäl. Också Coriander har en rik anekdotflora knuten till sig, också han försöker medvetet eller omedvetet, villigt eller ovilligt, att leva upp till den myt som han blivit både i egna och andras ögon. Coriander spelar Coriander.

5. Söndagspromenaden i Söndagspromenaden

Marschen kring matsalsbordet och händelserna däromkring omfattar andra scenen av andra akten, dvs. sidorna 177–194. Jag har valt att inte behandla allt som står på dessa sidor under ovanstående rubrik; vissa företeelser far sitt eget utrymme under egna rubriker, t. ex. händelserna vid lägerelden och Farmors saga.

Promenaden tillhör de företeelser i dramat som tydligast har samband med Forssells egen släktkrönika. Forssell har i sin ägo en teckning som hans far gjort och som föreställer just en sådan promenad. Han har vid upprepade tillfällen framhållit att han fick uppslaget till promenaden i dramat från denna teckning och från faderns beskrivning av den.

Fadern var omkring sekelskiftet inackorderad i en prästgård i Tortuna mellan Västerås och Enköping, och där upplevde han sällsamma vandringar kring matsalsbordet tillsammans med prästfamiljens släkt och vänner. Man gick i en bestämd turordning, och sist gick katten. Det var mycket viktigt att man inte fuskade utan t. ex. tog ut svängarna ordentligt. Sedan Forssell insett att detta var en dramatiskt tacksam utgångspunkt och använt den som kärna i sitt drama, har man berättat för honom att det inte var ovanligt med sådana promenader. Så brukade t. ex. den s. k. Enköpings-doktorn Westerlund ordinera finare damer inomhuspromenader så att de skulle slippa förstöra sin hy med solbränna utomhus. Lars Ahlin har också berättat för Forssell att Kierkegaard upplevde liknande händelser som barn. I samband med premiären i Norrköping 1977 påpekade Forssell att det ju inte är märkvärdigare att motionera runt matsalsbordet än att trampa motionscykel i källaren, och vid ett annat tillfälle har han sagt att sadana utflykter som den Corianders familj gör, det var tidens sällskapsresa.[1]

Liksom amatörteaterföreställningen i *Måsen* står i centrum av dramat, så gör promenaden det också i *Söndagspromenaden.* Detta inslag är så viktigt att det givit namn at hela dramat. På liknande sätt har i de flesta av de tidigare behand-

lade dramerna en annan metadramatisk företeelse, nämligen roll i rollen, givit dramat dess titel: Narren (som spelar på dubbla rollplan genom att vara narr), Charlie McDeath (som egentligen är en av Mannens "roller"), Mary Lou (som är namnet på den kvinna som Ann Paris framställer).

Kan man kalla promenaden ett drama i dramat? I sin bok *Play within a Play* ger Robert J. Nelson en definition som jag finner invändningsfri:

> What, in short, is a play within a play? It is a formal imitation of an event through the dialogue and action of impersonated characters occuring within and not suspending the action of (---) another imitation.
>
> (s. 7)

Det engelska play within a play motsvaras av det svenska drama i dramat. På svenska har man fördelen av att här kunna uttrycka sig mer differentierat, eftersom man kan reservera termen drama i dramat för sådant som förekommer i t. ex. *Hamlet* och *Måsen* och i andra fall när definitionen ovan inte täcker företeelsen tala om spel i spelet.

Att det i *Söndagspromenaden* är fråga om spel i spelet är helt klart. Det är likaså helt klart att man inte kan kalla promenaden ett drama i dramat, eftersom ju innerspelet tillfälligt "upphäver" ytterspelet. Den som jämför *Söndagspromenaden* med de typexempel på drama i dramat som *Hamlet* och *Måsen* tillhandahåller, finner vidare att innerscenen hos Forssell rent konkret är densamma som ytterscenen och att det inte finns några åskådare till innerspelet, bara agerande. En annan skillnad är att de agerande i det inre spelet i *Hamlet* och *Måsen* är roller som föreställer skådespelare (i *Måsen* amatörskådespelare) som spelar roller. I *Söndagspromenaden* är det fråga om roller som visserligen helt medvetet tar sekundära roller, men som för den skull inte betraktar sig som skådespelare. Att Nelson lika litet som jag skulle kalla promenaden ett "regelrätt" drama i dramat framgår av att han menar att "The Masque of the Fairies" i *The Merry Wives* naturligtvis inte är "a true play" eftersom där inte finns några åskådare (s. 16). Den åskådare som ser *Hamlet* eller *Måsen* eller andra dramer där det finns regelrätta dramer i dramat, befinner sig på säkerhetens teater i så måtto att han kan tillskriva de roller som uppträder i innerspelet ett "verkligt" liv bortom gränserna för den illusion i vilken de framträder, eftersom de är /amatör/skådespelare. Den åskådare som ser *Söndagspromenaden* befinner sig på osäkerhetens teater, eftersom gränserna är flytande mellan det liv som rollerna lever i det yttre och i det inre spelet.[2]

Protagonisten i det inre spelet liksom i det yttre är Coriander. Promenaden är ett av de eskapistiska upptåg som ingår i den enda verklighet han vill acceptera; den som inte lägger några bördor på hans känsloliv. Promenaden är en konstruktion, skapad av hans egen fantasi och lydande hans egna lagar. Han kan

kontrollera spelet och därigenom också medrollernas liv och känslor.[3] Stämningen under promenaden är till stor del skapad av Coriander, som med sin fantasikraft suggererar inte bara sina medroller utan också publiken.

Coriander är inte bara protagonisten i upptåget kring matsalsbordet, han är också dess upphovsman: "Det är ett av Justus' påfund", säger Kyrkoherden (s. 178). Dessutom är han upptågets "scenograf" och "regissör". Detta korresponderar både med att Coriander är en teatralisk figur och en skådespelarnatur, och med att han vill skapa en egen fantasins verklighet där han får andra att lyda.

Coriander utropar inför promenaden: "Fantasin skall vägleda oss!" (s. 178), och Kyrkoherden karakteriserar inför de klentrogna vännerna promenaden: "Det är . . . hehe . . . en fantasins utflykt, se, en resa i . . . ja, fantasin!" (s. 179) Litet senare säger Kyrkoherden: "Ingen får bryta fantasins trollcirkel, se, under Söndagspromenaden." (s. 181) I *DN*-novellen "Söndagspromenaden" 19.6.1953 kallas promenaden "en fantasins övning". Ingen anmärkning från verklighetens värld får där störa den illusion som blivit fullkomlig också för andra än fadern. Barnen kastar snöboll på varandra, man huttrar eller svettas. En skillnad jämfört med dramat är dock att man i novellen aldrig lämnar naturen närmast runt småstaden.

På återfärden kan det inte falla någon in "att bryta sig ut ur de femtio eller flera trollcirklar" som man beskrivit, står det i novellen:

> Ett efter ett rullar vi omsorgsfullt upp dessa cirklar i ett fantasins väldiga ariadnenystan, långsamt letar vi oss ut ur diktens labyrint med dess hjälp.

Coriander skaffar sig i dramat kontroll över skeendet genom sina anvisningar och order:

> HERR CORIANDER Carl Michael följer med och därmed basta! Love, Abraham, ut i köket med er och hjälp Angelica med matsäckskorgen. *(Abraham och Love lyder, hejdas halvvägs mot dörren)* Håll! Stopp! Glöm inte jordgubbssylten . . . åt mig . . . och lilla fröken Atte! (*Fröken Atte fnissar kokett. Love och Abraham nickar och skall just försvinna*) Håll! Ha inte så förtvivlat bråttom! Ta en flaska portvin, längst till vänster i stora skåpet, bakom havregrynsburken. Va, mina herrar, ett gott portvin för att öka marschhastigheten? Och, Lo-hoooove, tre havannacigarrer, vänstra nederskåpet rätt fram bakom slaskhinken. Idag är det fest!
>
> (s. 178)

"Ta ut i svängarna, fröken Atte! Inget fusk där!", ropar han under promenaden (s. 180). "Håll!", och med väsande, suggestiv röst: "Dimman!" (s. 182) "Ni har ingen fantasi!", utropar han. "Nej låt nu imaginationen spela . . . som en mässingsorkester!" "Fram med matsäcken!" (s. 184) Också order och utrop av sådant slag finns i novellen:

Så ropar han då så det ekar i den tysta salen, det är som när en ångbåtskapten släpper mistluren lös: Är alla klaaaaaa-ra? Är allt i sin ooooooor dh-ning! Korgen? Kaffet? Är glasögonen med? För Guds skull, kom i ordning nu barn! Så sätttt-errrr vi i gång!

Jag har i samband med tidigare dramer talat om Forssells intresse för kasperteatern och också haft anledning att jämföra med *Kaspers fet-tisdag* som innehåller åtskilligt stoff som Strindberg tog upp från den traditionella kasperteatern. Också mellan *Söndagspromenaden* och *Kaspers fet-tisdag* finns en beröringspunkt värd att nämna i samband med Corianders fantasi, hans sätt att regissera sina medroller, hans uppmaningar och hans förmåga att suggerera sina medroller att deltaga i fantasins utflykter:

Kasper skall bjuda på en liten påskresa, säger han. Alla ställer sig bakom Kasper och hurrar för resan. Vart skall vi resa då?, frågar man. Kasper svarar: "Först till Wien, pratern! *Sjunger.* O du mein Oesterreich, mein Vaterland! . . . Är det klart?" Kasper delar ut uppgifter: Officern skall bromsa i backarna vid Böhmerwald, Mexikanaren passar på vid Donaubryggan och Fordringsägaren uppbär avgifterna. "Håll i er nu! Vorwärts!" Kasper visslar och härmar lokomotivets pustande. Tåget travar ut och kommer in. "Stopp!", ropar Kasper. "Alle aussteigen, Wagenwechsel für Rom!" Vart skall vi nu fara?, frågar Kasper. "Till Rom!", svarar alla. "Gott . . . håll i er nu!", säger Kasper. "Vorwärts!" Man är framme i Rom. "Stopp! . . . Alle aussteigen", ropar Kasper. "Vart ska vi fara nu då?" "Till Paris!", ropar alla. Kasper: "Till Paris! gott!" (*SS* 33, s. 24ff.)[4]

Coriander bjuder också på promenad och frågar vart man vill resa. Afrika? Kina? Bortre Mongoliet? (s. 184) Kyrkoherden har tidigare nämnt Köpenhamn och Rom (s. 178) och Polismästarn föreslår så småningom att man är i Paris (s. 186).

6. Vid lägerelden

Corianders medroller har inte haft fantasi nog att föreslå platser utanför det närmaste grannskapet, dvs. de föreslår bara sådana platser som de väl känner till. Själv har han velat förflytta dem och sig själv långt hemifrån, eftersom de då kan hamna på platser som han aldrig sett. Där kan Coriander nämligen kontrollera spelet helt och hålet eftersom erfarenheter och upplevelser – verkligheten – inte hindrar honom: Afrika, Kina, Månen.[1] Han skakar patetiskt på huvudet åt deras förslag. När man slagit sig ner på mattan i en vid ring kring Farmor och vittjat matsäckskorgarna[2] säger Coriander: "Gissa var vi är?" (s. 185) De förslag som han får förkastar han och förkunnar:

HERR CORIANDER Soldater. Det är i kvällningen. Det är snart mörkt. Vi har tänt en lägereld. På avstånd ser vi andra lägereldar som flammar. Det är som vårdkasar, de försvinner som ett brinnande pärlband under horisonten. Vi är trötta. Snart måste vi sova. Det är viktigt att vi får sova för i morgon skall slaget stå, det stora, avgörande slaget.

(s. 186)

Att man i fantasin befinner sig vid en lägereld kvällen före ett avgörande slag är i sig en situation med inneboende kraft. Rent händelsemässigt är lägereldsepisoden hos Forssell före åskknallarna (s. 192) föga dramatisk, men genom anknytningen till en väntad händelse med stark dramatik – slaget – får också denna stillastående situation ett slags dramatik och åskådaren väntar sig att vad rollerna säger, på något sätt skall vara "sannare" än annars, eftersom det kanske är deras sista kväll.

Situationen är nästan en topos i romaner och dramer, och Forssell har utnyttjat tekniken tidigare. I *Telegram* finns en dikt där den romerske kaptenen Cyrrus vid lägerelden söker hålla fast sina minnen från det förflutna, men därvid kämpar en ojämn kamp med oron (s. 17f.).

Liksom Corianders upptåg som zigenare fick hans medroller att karakterisera sig (ovan, VI:3), får nu hans idé med lägerelden rollerna att avslöja sådant som de annars kanske hade behållit för sig själva. Bakom den låtsasmask som de anlägger är rollerna befriade från nödvändigheten att lägga band på sina äkta känslor.[3] I och med att de anlägger mask faller masken av dem (jmf ovan, II:3).

Samtalen kring lägerelden i *Söndagspromenaden* blir ett själarnas möte i stillheten; deltagarna avslöjar sina sannaste tankar och innersta önskningar och – med hjälp av en övergång från prosa till vers – avslöjas varsamt och osökt som de längtande, osäkra och ensamma människor de innerst inne är.[4] En av de förhållandevis få kritiker som nämner Tjechov i recensioner av *Söndagspromenaden* är Hans Axel Holm i *DN* 20.12.1965. Han frågar sig om inte suggestionerna kring picknick-korgen är desamma som drömmen om Moskva i *Tre systrar*. Jag anser att Holms jämförelse träffar rätt. Man kan erinra sig från Tjechovs drama hur Moskva är alla drömmars mål, platsen där allt skall bli annorlunda – men aldrig kommer systrarna dit. Den svårbeskrivbara Tjechovska stämningen som harmonierar med denna längtan finns också i det Forssellska lägereldsavsnittet.

I vanliga fall hade säkerligen inte Abraham haft mod att avslöja sin kärlek till Angelica, men som soldat vid lägerelden kvällen före slaget vågar han berätta om flickan han måst lämna,[5] hon som var som en källa eller en klockklang.[6] Att Abraham i det yttre spelet drömmer om att inte behöva vara bodbetjänt i hela sitt liv, förstår vi genom att detta parallelliseras i det inre spelet av hans dröm om att befordras från menig soldat. Love drömmer om frihet från ansvar – han vill förbli menig. Polismästaren drömmer om det som aldrig blir sagt och gjort: "Det

är mitt liv – att ingenting blir av." (s. 187) Fröken Atte drömmer liksom Hovjägarn om hem och kärlek. Carl Michael slutligen drömmer om en framtid då alla är bröder (s. 186ff.).

Under lägereldsavsnittet bör enligt en scenanvisning på sidan 186 "*ljuset sänkas så att en atmosfär av dröm och overklighet skapas*". Denna stämning förstärks av att först Abraham och sedan de andra börjar tala på vers, en vers som skall läsas så att det tydligt framgår att det är vers (scenanvisning, s. 186). Till och med Loves i vanliga fall osammanhängande tal blir till vers, vilket markerar att det inte bara är fråga om att *rollerna* förflyttat sig till fantasins land – det skulle inte vara orsak nog för att Love skulle börja tala så. Nej, hela spelet (lägereldsavsnittet) i spelet (promenaden) i spelet (*Söndagspromenaden*) har lämnat verkligheten och blivit ett slags drömspel[7] liknande drömspelet mellan Admetos och Alkestis i *Kröningen* (ovan, III:7).

Det är närmast blankvers man talar, och Forssell erkände för mig 10.1.1974 att han hade Shakespeare i tankarna när han skrev avsnittet och använde blankvers. Det är välbekant att versen hos Shakespeare används för att ange en viss stämning i en scen, medan prosan håller oss närmare jorden. Vad gäller sambandet mellan lägereldsavsnittet i *Söndagspromenaden* och Shakespeare, har Forssell i brev 20.1.1974 meddelat mig att det var *Henry V* och "framför allt Oliviers filmversion som spelade en roll" för honom.[8]

I Laurence Oliviers film *Henry V* från år 1945 finns ett avsnitt som starkt påminner om lägereldsavsnittet hos Forssell. Det är kvällen före det stora slaget vid Agincourt.[9] Vi hör först hur de franska fältherrarna talar om morgondagen. Sedan ser vi hur den engelske kungen, som spelas av Olivier, går runt i sitt läger incognito och talar med soldaterna. Han kommer till en lägereld där tre man sitter. En av dessa talar, på ett språk som är mer "poetiskt" än man kanske skulle väntat av en soldat, om hur kvinnorna kommer att sörja de stupade männen och om hur osäkert det är att det är en rättvis sak man skall kämpa för. Kungen säger till soldaten att det inte är dennes fel att människor kommer att dödas, men åskådaren är osäker om huruvida kungen tagit intryck av vad soldaten sagt. Kungen går vidare, och i de ganska långsamma scener där han går runt i lägret vilar en nästan lyrisk stämning över filmberättandet, en stämning som står i skarp kontrast till vapenlarmet och brådskan när det plötsligt blir dag och uppbrott. Den här scenen ser annorlunda ut i Oliviers film än hos Shakespeare. Soldaterna vid lägerelden finns hos dem båda, men det är bara i filmen som kungen går omkring bland sina soldater.

Likheten mellan filmens och *Söndagspromenadens* lägereldsavsnitt består i att situationen är densamma, att språket är markerat poetiskt, att stämningen är närmast lyrisk och att spelet i kontrast mot omgivande avsnitt är långsamt. Både hos Forssell och i filmen bidrar avsnitten genom sitt långsamma tempo verksamt till rytmen i dramat (jmf ovan, I:1).

Också en likhet av mer innehållslig art finns. Man vet att Olivier starkt ogillade soldatkungen och glorifieringen av kriget när han spelade *Henry V* på Old Vic, och att detta ogillande blev tydligt i föreställningen.[10] Av detta ogillande finns i filmens lägereldsavsnitt kvar en markering i varje fall av osäkerhet ifråga om det rättmätiga i att man dödar varandra. Likheten med *Söndagspromenaden* framgår av en jämförelse med Carl Michaels ord vid lägerelden (s. 187f.):

> CARL MICHAEL
> Vad elden värmer gott. Säg, har ni tänkt på
> att vid en annan eld på andra sidan fronten
> sitter det människor av samma sort som vi,
> soldater liksom vi, de flesta legoknektar,
> och äter samma mat som vi och drömmer samma drömmar.
> Dock kallar vi dem fiender . . .

Coriander är som vi har sett en roll som kan få andra roller att agera som han själv vill. Såtillvida skulle man kunna kalla honom regissör och kanske också dramatiker. När Lionel Abel i *Metatheatre* talar om roller som dramatiserar sin omgivning och kallar dem dramatiker, tar han i stor utsträckning sina exempel från Shakespeare: Hamlet, Falstaff, Prospero.[11] Här föreligger alltså en likhet mellan Forssells teknik och Shakespeares. Forssells sätt att framställa den fantiserade miljön erinrar också om Shakespeare. På Shakespeares tid var teatern så gott som dekorationslös och man byggde upp scenerna med hjälp av ord. En roll fick, t. ex. säga var man befann sig, och med sådana ordkulisser kunde Shakespeare förflytta åskådaren till Ardens skog eller genom Verona. Ett särskilt problem erbjöd dygnets växlingar. Eftersom man spelade i dagsljus fick man med hjälp av ord, rörelser och mimik skapa en illusion av natt, vilket för övrigt också commedia dell'artes skådespelare var mästare i.[12]

Om man jämför Shakespeares teknik med Forssells i avsnittet vid lägerleden ser man likheter. När det i fantasin blir natt sänks ljuset "*så att en atmosfär av dröm och overklighet skapas*". Coriander säger att det är i *kvällningen*, att det *snart är mörkt*, att man har *tänt en lägereld*, att man på avstånd ser *andra lägereldar* som är som vårdkasar och som *försvinner* som ett brinnande pärlband under horisonten (s. 186). Att rollerna i fantasin befinner sig vid en lägereld markeras sedan av att det talas om att kasta vedträ på elden, att elden värmer gott, att lägga mer ved på elden, att vara eldvakt (s. 187f.).

Efter Farmors saga (nedan, VI:7) blir det en lång paus.

> *Ljuset har sänkts, det verkar vara natt. / Plötsligt hörs en kraftig åskknall. Två skarpa knallar, tre, det blixtrar utanför. Det är juliåskan.*
>
> (s. 192)

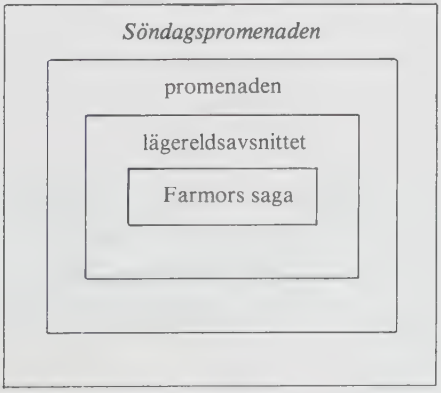
Forssell har – till skillnad från Shakespeare – haft ljuset till hjälp för att sänka mörkret över rollerna i deras fantasi. Det har emellertid troligen blivit mörkare också i "verkligheten", dvs. i det yttre spelet, eftersom man hör åskan (och åskväder i allmänhet gör att dagsljuset minskar). Att det verkligen är åskan vet den som läser dramat, medan åskådaren på teatern lika gärna kan tro att det är fråga om händelser i det inre spelet, dvs. något som händer vid lägerelden. Det är också vad Coriander – som nu är helt fången inom fantasins trollcirkel – tror: "*Det är kanoner! De har överrumplat oss*!" Alla kryper i skydd, förhäxade av Corianders generalsstämma. Alla utom Carl Michael som blivit liggande på rygg med det bleka ansiktet uppvänt. Fantasin har kolliderat med verkligheten (s. 192).

7. Farmors saga

Inne i dramat *Söndagspromenaden* finns alltså det spel i spelet som promenaden (s. 179–194) utgör. Där är rollerna i stort sett sig själva men de deltar i en spelad promenad. Inuti detta spel finns i sin tur episoden vid lägerelden (s. 186–193), som också den är ett spel och där rollerna t.ex. tar sekundära roller som soldater. Inuti detta spel åter berättar Farmor sagan om Dummerjan (s. 189–192).

Denna saga är främst episk, men Farmor "dramatiserar" den ibland: "'Varför det?' sa Ugglemor. / 'Jo, se, jag är så rysligt, rysligt rädd / att dö', sa Dummerjan." (s. 189) "Pip pip pip pip, ljöd det ur alla träden. / Pip pip pip pip, det lät som tickande / ifrån en klocka . . ." (s. 190). "Han vaknade vid: tick. / Tick tick tick tick" (s. 191), "(*mycket dramatiskt) Han grep sin kniv och . . . (Hon stöter sig för bröstet)*" (s. 192). En gång deltar också Hovjägare Tran i spelet. Han låtsas sikta: "Paff! Paff! Paff!" (s. 191)

Om man därför vågar kalla Farmors saga inte bara en berättelse utan också ett spel, får man en metadramatisk struktur som med hjälp av rektanglar som får föreställa kinesiska askar (jmf ovan, II:2) kan beskrivas så:



Man befinner sig alltså i den innersta av ett antal askar av fantasi och spel. Av dessa är Coriander upphovsman till promenaden och lägereldsavsnittet, och delvis också till Farmors saga: "Berätta, mor. Ond saga eller god / så skänker sagor ändå tröst och sömn." (s. 189)

Lars Forssell påpekade i Jonas Cornells intervju i *KvP* att Farmors saga är en av nyckelscenerna i *Söndagspromenaden* (15.9.1963). Formen är naivt enkel, och man påminns om Forssells intresse för både barnkammardiktning och folkdiktning. Några andra exempel från hans dramatik må räcka: Trotjänaren i *Kröningen "berättar liksom en saga för Fadern och denne lyssnar som ett barn"* (s. 69). Hela den lilla enaktaren *Mumle Drumle,* som publicerades samtidigt med *Charlie McDeath* i *Prototyper,* lånar sin teknik från barnteatern. I *Charlie McDeath* sjunger rollerna Borgmästar Munthe (s. 233ff.). Också efter *Söndagspromenaden* kommer detta Forssells intresse till uttryck i hans dramatik; 1966 spelade Dramaten hans barnpjäs *Sock! Bang! Svisch! Smack! Vroom!.* Folkvisestil finns det i många sånger i hans senare dramatik, och i *Show* berättar Ann sagan om "Kejsarinnan av Ryssland som fick en loppa till skänks av argentinska ambassadören" (*Teater* 2, s. 303f.).

Mot formens enkelhet i Farmors saga svarar det naket mänskliga i temat: människans skräck inför döden. Det är en skräck som kan driva henne till självmord, säger Forssell till Jonas Cornell på tal om just Farmors saga. Att det i mycket är fråga om Forssells egen dödsskräck råder det inget tvivel om. Jämför med vad han skriver i *DN* 13.7.1975 under rubriken "Döden har ingen lag":

> Tanken på min egen nödvändiga död kan skrämma mig något ohyggligt. Den får mig bokstavligen att svettas och rysa, och inga argument, inga lugnande ord, kan mildra min fasa.

I Farmors saga finns samma dödsrädsla som i diktsamlingen *Narren* med dess kasperspel och i *Kröningen,* och skildrad delvis med samma konstellation rädsla–hjärta–klocka i de tre verken: I *Narrens* första dikt står det (s. 9): "Rädslans klocka är ett." I kasperspelet frågar Hustrun vad hon skall säga till fordringsägarna om de lyssnar på hans hjärta. Narren svarar: "Har inget hjärta. / Säj att de hör fel för jag har inget hjärta / säj att det är klockan de hör eller regnet" (*Teater* 1, s. 13). I *Kröningen* säger Herakles till Admetos: "Det var ingen som skrek utom ditt hjärta! (---) Och ingen som räknade utom din rädsla kung Ingen!" (s. 88) Också i *Kattens öron,* publicerad i *Prototyper,* finns sammanställningen hjärta–klocka: "Hjärtat tickar på dej som ett armbandsur, katt." (*Teater* 1, s. 261)[1]

Dummerjan var så rysligt rädd att dö, att han ville döda tiden. Ugglan rådde honom att döda allt som *räknar* tiden, och han började med att slå sönder klockorna (s. 190). Att stanna klockorna för att stanna tiden är en besvärjelse och en rituell handling som står i överensstämmelse med promenadens drag i öv-

rigt av ritual (nedan, VI:8).[2]

I Pär Lagerkvists dramatik finns liksom i Forssells en tydlig släktskap med barnsagans och folkvisans enkelhet. Hans *Midsommardröm i fattighuset* (1941) påminner om *Söndagspromenaden* bl. a. i det att där finns en saga, Blind-Jonas' saga, som samtidigt är ett spel i spelet, en dramatiserad dröm. En ännu tydligare parallell till Farmors saga finns i *Himlens hemlighet* (1919) i Ynglingen som en gång såg en duva som låg på marken och som tog ut hjärtat på den för att den inte skulle dö (*Dramatik* 1, s. 149). Jämför detta med Farmors saga där Dummerjan som vill slippa dö, till slut sticker kniven i sitt eget hjärta därför att det mäter tiden (s. 192). Likheten med dessa dramer kan bero på direkt påverkan eftersom Lagerkvists dramer varit stora upplevelser för Forssell, vilket han påpekade vid vårt samtal 24.1.1978. Vid samma tillfälle nämnde han för övrigt *Midsommardröm i fattighuset* som exempel på Lagerkvist-dramer som gjort starkt intryck på honom.

Innan Farmor berättar sagan har Coriander fällt några ord som antyder att sagan om Dummerjan kan ses som en parallell till Corianders öde: "tiden är ett hot mot oss" (s. 185). Corianders tempus är presens, det är här och nu som gäller. Nuet kan han kontrollera. Detta stämmer väl överens med hans drag av skådespelare: Teaterns tempus är också presens, dess styrka är att den är just här och nu, att den är närvarande, menar Forssell (ovan, I:4).

När sagan berättas och Love säger att han kan se Dummerjan framför sig, fyller Carl Michael syrligt i: "Också jag!" (s. 189), och vi förstår av vad som hänt tidigare att han tänker på fadern. Vill vi ha ytterligare belägg för att sagan om Dummerjan också kan ses som historien om Coriander, kan vi erinra oss dennes tankar kring tidens gång i "parlabeln" och hans intensiva stirrande på klockan där (s. 166). Flugan stoppade tiden genom att fantisera, menade Coriander i "parlabeln".[3] Nu använder Forssell Corianders egen metod genom att i Farmors saga ge åskådaren en "parlabel" om Corianders öde.

Genom att Forssell använder en episk-dramatisk-lyrisk sagoform, ger episoden åskådaren en svävande känsla av något förflutet (det episka) och samtidigt närvarande (det lyriska och det dramatiska).[4] Dessutom förmedlar själva sagoformen en känsla av något tidlöst och "evigt", och den åldriga berätterskans person förmedlar en känsla av att sagan innehåller stor vishet. Gränserna mellan dåtid, nutid och framtid blir suddiga. Detta gränsutplånande motsvaras av att Forssell som så ofta tidigare lämnar åskådaren i sticket om denne letar efter en definitiv tolkning av Farmors saga – och han gör det i överensstämmelse med sina idéer om osäkerhetens teater. Om åskådaren liksom jag gjort ovan, kopplar samman Dummerjans öde med Corianders, kan han bibringas en kuslig känsla av att Coriander redan nu är dödsdömd. Betyder då sagan att det är en illusion att människan kan sätta sig över sitt öde?[5] Eller betyder den att det inte gjorde

något att Dummerjan råkade dö i verkligheten eftersom han med Farmors ord fick "evigt liv i sagan" (s. 192)? Corrigan tolkar sagan så: När Coriander mitt i kampen med verkligheten dras in i en situation som är för svår för att låta sig kontrolleras av hans fantasi, måste han gå under (*a. a.*, s. 28). Hans tolkning förefaller mig vara rimlig, kanske är den t. o. m. den bästa, men den är inte den enda rimliga.

8. Promenad – ritual – Bellman

Promenaden kring det Corianderska matsalsbordet har rituella drag, och jag skall nu undersöka dessa och först se litet på sambandet och skillnader i allmänhet mellan teater och ritual.[1] För att konkretisera påståendena så att de kan tillämpas på *Söndagspromenaden,* tar jag en del exempel från ett område där ritualen lever kvar också i en sekulariserad värld; de s. k. sällskapsordnarna. Det blir naturligt att i det sammanhanget knyta an till Bellmans ordensdiktning. Slutligen kommer här att tas upp andra drag hos Bellman som återfinns i promenaden kring matsalsbordet.

De flesta forskare menar att teatern har ett rituellt ursprung. Man kan som exempel nämna hur den ursprungligen mycket enkla kristna gudstjänsten kom att berikas med musik, processioner, körsång och rituella handlingar och hur under medeltiden ur detta uppstod mirakel- och mysteriespel. När Robert J. Nelson diskuterar ursprunget till fenomenet drama i dramat, börjar han i den medeltida kristna gudstjänsten: Före drama i dramat fanns drama i ritualen. Den medeltida teaterns första tydligt imitativa drama är de s. k. troperna, inskjutna i den rituella gudstjänsten, menar han (*a. a.*, s. 7). I *Söndagspromenaden* är det emellertid inte fråga om ett drama i ritualen utan en ritual i dramat.

Vari liknar ritualen dramat och vari skiljer den sig från dramat? Ämnet är stort nog för en egen avhandling, så jag måste begränsa mig starkt. Till att börja med kan man konstatera att dramats historia är intimt förknippad med hur de som skapat teater har sett på dess rituella drag: Män som Artaud, Ghelderode, Yeats och T. S. Eliot har sökt återge människan något av den kontakt med "det heliga" som dramat gav henne när det hade starkare rituell prägel. En jämförelse försvåras alltså av att gränserna mellan drama och ritual är mer eller mindre flytande.

Om man håller sig till Aristoteles' fortfarande användbara definition av dramat såsom ett efterbildande av handling genom handlande människor, så står det klart att ett drama inte kan vara verklighet utan bara *avbildande* av verkligheten: en lek, ett spel. Ritualen däremot är samtidigt både efterbildande av handling och sin egen verklighet och utspelar sig därför på två verklighetsplan sam-

tidigt. Ett exempel: Nattvarden i svenska kyrkans ritual är ett efterbildande av en handling som utspelades då Jesus åt och drack med sina lärjungar – däri liknar den ett drama. Samtidigt är den emellertid något mer, nämligen verkligheten själv, på samma sätt som t. ex. bönen är verklig. Den som tar emot vinet, efterbildar en handling som Jesu lärjungar utförde, men samtidigt utför han en egen handling: tar emot Kristi blod. Robert J. Nelson uttrycker den grundläggande skillnaden mellan ritual och drama så: Den värld som ritualen förflyttar oss till har alltid existerat, vi upptäcker – eller återupptäcker – den. Teaterns värld däremot upptäcks inte, utan skapas (*a. a.*, s. 5).

Släktskapen mellan ritual och drama märks tydligt i de många formella likheterna. I båda kan finnas inslag av musik och dans, båda utspelas i allmänhet på särskilda platser, båda är avskilda från vanligt liv, båda kombinerar en viss frihet och kanske uppsluppenhet med fasta regler och normer för vad som är passande.[2]

För Coriander har promenaden en egen verklighet liksom bönen eller ritualen har det för den troende. Han inte bara spelar olika roller i rollen under promenaden utan "blir" också dessa roller. Tidigare har vi hört honom säga: "spelar jag zigenare så *blir* jag zigenare . . ." (s. 162). När Carl Michael fallit ihop under promenaden vägrar Coriander att återgå till verkligheten, och Fröken Atte måste förvånat och förvirrat viska till honom: "Det här är ingen lek nu, herr Coriander!" (s. 193) Coriander har spunnit in verkligheten i ritualens cirklar, varv efter varv lindat in sig i fantasins kokong, liksom han spann in sig "i en kokong av tystnad" i Marstrand (s. 153).

Corianders familj tar promenaden halvt på allvar, halvt på skoj, men Coriander tillskriver den en stark kraft, man frestas säga mytisk kraft. För honom är den en fantasins ritual och därigenom verklig.[3] Liksom bönen och ritualen[4] är promenaden en verklighet som inte kan förklaras. Varje resonemang blir maktlöst. På Kyrkoherdens ord att promenaden kanske kräver en förklaring, svarar Coriander: "Behövs ingen förklaring! Fantasin skall vägleda oss!" (s. 178) Som en fantasins präst leder han sedan troende och klentrogna runt matsalsbordet.

Den rituella marschen kring matsalsbordet är en av de besvärjelser som Coriander använder för att kontrollera verkligheten.[5] Rollerna kring honom sluter sig samman med honom i hans rituella värld, liksom medlemmarna i en sekt sluter sig samman för att trotsa den yttre verkligheten och skapa sig en egen värld med egna lagar och en egen verklighet. För rollerna, och i synnerhet för Coriander, får den rituella promenaden samma funktion som en refuge som ger fotgängaren möjlighet att rädda sig undan en påträngande verklighet.

Forssell fascineras av människans ritualer och besvärjelser (ovan, IV:3). Också i hans lyrik finns ofta ett magiskt, besvärjande drag,[6] och romanen *De rika* handlar till stor del om hur borgerligheten liksom Coriander döljer sin brist

på mänsklighet och engagemang genom att deltaga i olika ritualliknande handlingar, t. ex. festmåltider. Vid vårt samtal 24.1.1978 kallade Forssell för övrigt den Corianderska promenaden för "en borgerlig ritual".

Promenaden kring matsalsbordet i det Corianderska hemmet har drag som tydligt påminner om ritualen i ett ordenssällskap. De ritualer som förekommer i olika ordenssällskap skiljer sig givetvis från varandra och är i flera fall hemliga, men vissa gemensamma drag förekommer, och dessa kommer jag nu att ta fasta på.

Ett ordenssällskap har ett avgränsat rum – ofta dess eget eller använt huvudsakligen av orden – där man utför en ritual på vissa bestämda tider. Corianders familj promenerar på söndagar och gör det inte bara i en bestämd lokal utan också på en bestämd plats i detta rum: runt matsalsbordet. Vid den ceremoni som utförs inom en orden gäller vissa bestämda lagar, andra lagar än de som gäller utanför väggarna. Dessa lagar är mycket formella och ritualen kräver att man strängt följer dem. Detsamma gäller den Corianderska promenaden. Kyrkoherdens ord nedan speglar Corianders instruktioner:

> KYRKOHERDEN Ingen får bryta fantasins trollcirkel, se, under Söndagspromenaden. Vi har nu gått tre varv, därför måste den som skall tillbaka gå dessa tre varv tillbaka. Det är spelreglerna. De får inte brytas. Den som bryter dem, han är död, liksom. Hehe. Det kanske verkar en smula fånigt . . .
>
> (s. 181)

När man går runt, varv efter varv, ropar Coriander: "Ta ut i svängarna. Fröken Atte! Inget fusk där!" (s. 180) Ritualen skall följas till punkt och pricka, utan genvägar, liksom man inte får ta genvägar eller hoppa över någonting i en ordensritual.

Att man promenerar runt och att denna promenad också föreställer en resa någonstans erinrar om att novisen i många ordenssällskap får göra en symbolisk resa, t. ex. en pilgrimsresa, framställd genom en promenad i rummet.

Sedan den Corianderska familjen gått ett antal varv, måste den som vill tillbaka för att exempelvis hämta något man glömt, gå samma antal varv tillbaka, liksom i en sträng ritual. Coriander lindar in verkligheten i ritualens varv efter varv, och när sedan den yttre verkligheten kolliderar med ritualens verklighet – Carl Michael blir medvetslös (s. 192) – kan Coriander inte omedelbart bli fri från ritualens krav: Han vill att de sju varven kring verkligheten skall lindas upp, att de skall skalas av, ett efter ett: "Sju varv, Ploog . . . sju varv. Vi får inte bryta cirkeln . . . det går inte an. *Sju varv*!" (s. 193) Han muttrar sedan: "Aldrig bryta cirkeln . . . det går inte an . . ." (s. 194).

Det antal varv som nämns är alltså tre (s. 181)[7] och sju (s. 193). Talet tre återkommer i Dummerjans tre skott (s. 191) och de tre ting han förstörde:

klockorna, fåglarna, allt övrigt. Talet sju återkommer sedermera i det antal år som gått när vi träffar Farmor i epilogen (s. 222).[8] Dessa tal har ansetts magiska inte bara i folktro och folksagor utan också i t. ex. den kristna religionen, och i många ordenssällskap spelar talmystiken stor roll, bl. a. just talen tre och sju.

En ordensritual bygger till stor del på att vissa repliker och formuleringar återkommer. Detta saknas skenbart i promenaden men där finns något liknande: Rollerna börjar vid ett tillfälle tala på vers (s. 186), till och med Love som annars har så svårt att uttrycka sig gör det, och detta ger åskådaren en svävande känsla av att höra mer än repliker som skall tänkas sagda vid ett enstaka tillfälle. Replikerna får liksom i ordensritualerna en tyngd och en tidlöshet; de blir som funnes de till redan innan de uttalades. Eller för att använda Nelsons distinktion (*a. a.*, s. 5) mellan ritual och teater: Åskådaren får en känsla av att replikerna inte som i teaterns värld skapas av rollen just nu, utan att de liksom i ritualens värld *upptäcks* av rollen. Dessutom får de genom sin högtidliga språkdräkt en likhet med de ofta ålderdomligt sirligt formulerade replikerna i en ordensritual. Om det mesta som sägs i *Söndagspromenaden,* av åskådaren skall uppfattas som sagt *en* gång vid ett bestämt tillfälle, så kan de versifierade replikerna ge honom en känsla av att de är länkar i en kedja av upprepningar på samma sätt som replikerna i en ordensritual upprepas från gång till gång och ibland från generation till generation.

Denna uppgift att markera att någonting upprepas trots att det på scenen framställs bara en gång, har också sagan om Dummerjan: I folksagans struktur är upprepningen väsentlig, och dessutom berättas sagan på i stort sett samma sätt gång på gång i generation efter generation och just genom denna upprepning förmedlar den något naivt och urmänskligt, en ritualliknande kontakt med "det heliga".

Ett bekant inslag i ordenssammanhang är processioner av olika slag. Den Corianderska familjens promenad har likhet med en procession:

> *Under den följande sången börjar alla tåga, par om par, kring matsalsbordet. I täten går herr Coriander, med gamla fru Coriander under den ena armen och den något lummige men dock motspänstige Carl Michael under den andra. Efter kommer kyrkoherden med Elsa, han bär den ena korgen, efter fröken Atte och hovjägarn, först förbryllade men allt mer entusiastiska deltagare, därefter polismästarn och Love. Sist Abraham med Angelica, som han beskäftigt och kärleksfullt befriat från den andra korgen. Angelica hoppar, med två hopp på var fot, som en liten flicka. För varje varv runt matsalsbordet sträcker hon upp ett finger, hon räknar dem.*
>
> (s. 179)

Den Corianderska processionen beledsagas av sång, och i många ordnar spelar sång och musik stor roll, både vid processioner och annars. I ordnarna har också mat och dryck – måltiden – stor betydelse. Brödramåltiden liknar till sin

innebörd de sakramentala måltider som funnits och fortfarande finns i många religioner. I den Coriandersska processionen kring mat(!)salsbordet ingar några matsäckskorgar, och när man gått ett antal varv slår man sig ner och äter av maten och dricker av vinet (s. 185).

Corianders dominerande ställning i promenaden motsvaras av att det i de flesta ordnar finns något slags ledare och en utpräglad hierarki med ett system av auktoriteter. Det Coriandersska sällskapet är liksom ordenssällskapen "slutet" även om det kan ta emot gäster som Fröken Atte, Hovjägarn och Polismästarn. Något som kännetecknar en del ordnar är ju dessutom att de är hemliga. Att det Coriandersska sällskapet skulle bära på någon hemlighet sägs inte, men det finns en liten antydan åt det håller: Vid lägerelden säger Polismästarn att fienden har fler vapen och fler soldater, men Coriander tystar honom: "Det är en hemlighet, det vet ni väl, / emellan officerarna. Var tyst i djävulens namn!" (s. 189)

Liksom andra ritualer och liksom den Coriandersska promenaden kan ordensritualen samtidigt vara ett efterbildande av handling och handlingen själv, både imitation av verklighet och verkligheten själv. Den handling som ordensritualen efterbildar är ofta gammal och mytisk, och detta hänger samman med att ordnarna gärna vill markera att deras bruk och sedvänjor går långt tillbaka i tiden. Det kan exempelvis röra sig om efterbildande av sadant som det berättas om i Bibeln. De "handlande människor" som efterbildar denna gamla handling, utför emellertid samtidigt en "egen" handling av ofta symbolisk art. Den handling som utförs kan ju uppfattas av de närvarande – även om dess symbolik kan vara dold – men den *efterbildade* handlingen kan vara mer eller mindre uppenbar. Salunda kan det hända att bara de som nått en viss grad av kunskap känner till denna efterbildade handling.

I den Coriandersska promenaden finns det uteslutande agerande, inga åskådare. Det är bl. a. detta som gör att man inte kan kalla den ett drama i dramat (ovan, VI:5). Hur är det då i ordensritualen? Där finns givetvis agerande, dvs. sadana som utför de rituella handlingarna, men oftast finns det också en "publik". Proportionerna agerande–publik kan variera alltefter som ritualen fortskrider och gränserna dem emellan är flytande, vilket är karakteristiskt för de flesta ordensritualer. Ofta spelar också "publiken" tillfälligt med i handlingen och har därför en betydligt viktigare funktion än i en konventionell teaterföreställning.

Ordensväsendets seder och ritualer har använts av dramatiker. Som exempel kan nämnas att Ghelderode som betytt så mycket för Forssell (ovan, II:3) har ett drama, *La Farce des ténébreux* (1936) där en adelsman får tillträde till en orden vars hemlighet visar sig vara att hedervärda borgare där kan ägna sig åt det liderligaste leverne. I början av *Till Damaskus* av Ghelderodes läromästare Strindberg uppträder några brunklädda begravningsgäster som Gunnar Brandell

har identifierat som sannolikt medlemmar av den s. k. timmermansorden, vilka följer en ordensbroder till graven iförda sin ordens dräkt och prydnader.[9]

I svensk litteratur finns en genial ordensparodiker: Carl Michael Bellman. Dennes dramatik har länge fått stå tillbaka för främst hans epistlar. *Bacchi Orden* – eller *ordenskapitlen* som man också säger – har varit nästan helt förbisedd långa tider. Bellman stiftade själv Bacchi Orden och ur de sånger och dramatiska sketcher som han skrev för denna växte Fredmans-diktningen fram. Gemensamt för dessa ordensdikter är att de i dramatisk form framställer möten i Bacchi Orden. Under dessa möten ägnar man sig huvudsakligen åt att utföra ritualer av det slag som förekom – och förekommer – i olika ordenssällskap. Det parodiska inslaget kan vara mer eller mindre starkt.

Under den Coriandersk a promenaden tågar man sjungande i kör, och det man sjunger har Coriander skrivit, som han själv säger "i Bellmans anda och efterföljd" (s. 181):

ALLA (*sjunger)*
Ack, alla, alla, alla här i staden,
följ med, följ med på Söndagspromenaden!
Vinden är ljum,
vinden är ljum
och syrlig och frisk fast vi går i ett rum!

(s. 179)

Musiken är i *ordenskapitlen* liksom alltid hos Bellman ett viktigt inslag, och man sjunger ibland i kör. Processioner hör också till vanligheten. Man tågar in, högtidligen eller under stor oreda – ibland sjungande –, någon håller tal, och processionen skrider ut. Man har liksom hos Coriander ett ceremoniel i vilket fler roller än en kan deltaga. Ceremonielet eller ritualen var viktig i det Bellmanska sällskapet, men tillät ändå ett visst mått av improvisation, som Lars Lönnroth påpekar i sin studie "Den växande scenen" i *Samlaren* 1967 (s. 117). Detta kan jämföras med att den Coriandersk a ritualen till dels är fastställd, men att de deltagande rollerna fyller ut med improvisationer. Gränserna mellan deltagare och åhörare hos Bellman bör f. ö. ha varit flytande, menar Lönnroth (ib.), vilket också gäller det Forssellska promenadavsnittet under exempelvis Farmors saga (s. 189ff.).

Vinden är ljum fast vi går i ett rum, sjunger man i *Söndagspromenaden* (s. 179). Lönnroth tror att den Bellmanska ordensdramatiken åtminstone till en början kan ha framförts i något privat hem (*a. a.,* s. 109). Så var sannolikt också fallet med hans första egentliga skådespel, *Det lyckliga skeppsbrottet,* vilket var

tänkt att framföras på en viss namnsdag 1766 (ib., s. 143). Eftersom det ju är förenat med vissa svårigheter att i ett hem ordna med sådant som hör till en naturalistisk teater - kulisser och annan scenrekvisita – använde Bellman här en teknik som är densamma som i hans ordensdiktning, nämligen att låta en roll säga t. ex.: "Här ligger båten lös, där ha de kastat åren".[10]

Scenen i *Söndagspromenaden* föreställer vardagsrummet hemma hos familjen Coriander. Istället för att framställa den fantiserade miljön dramatiskt, låter Forssell de agerande och främst Coriander i ord och åtbörder skildra vad de ser och upplever. Tekniken påminner inte bara om Shakespeare (ovan, VI:6); likheten med Bellman är ännu mer slående.

Karaktären av ritual och ceremoni, både i *Söndagspromenaden* och *ordenskapitlen,* ger dramatikern möjlighet att utnyttja tekniken att måla med ord. Coriander är ceremonimästare och därigenom den som har makt över ceremonielet, ritualen. I *ordenskapitlen* har han sin motsvarighet främst i den genomgående rollen Ceremonimästaren Jancke Jensen.[11] Det är han som liksom Coriander leder sången och i stor utsträckning även de övrigas handlande. Genom att det är fraga om just en ritual, kan en roll med hjälp av utrop och uppmaningar – utan att det förefaller egendomligt – åskådliggöra den scen på vilken man tänkes befinna sig.

De första ordensdikterna är sånger, och Lönnroth menar att de till en början kan ha framförts som anspråkslös underhållning vid bordet (*a. a.,* s. 117ff.). Han antar att Bacchi Orden till en början var en ganska lös sammanslutning av Bellmans vänner vilka samlades för att deltaga i de egendomliga ceremonierna under Bellmans ledning (*a. a.,* s. 114). Det blev ett sällskapsspel eller en ritual bland vänner, där själva upprepningen hade sitt värde. Om Lönnroth har rätt, och jag finner ingenting att invända, så har vi i den Corianderska promenaden en sällskaplig samvaro som på ett slående sätt påminner om den sällskapliga samvaron i kretsen kring Bellman.

Liksom i *Söndagspromenaden* skall deltagarna och åskådarna i *ordenskapitlen* fr. o. m. 1770 års uppträde på Barbaradagen också tänka sig att man kan befinna sig utomhus, i naturen.[12] När *Bacchi Orden* lämnar templet för naturen, får man offra inte bara åt Bacchus utan också åt Venus. Jämför härmed att man i *Söndagspromenadens* pastorala frid före slaget öppnar sitt hjärta och talar om kärleken (s. 187). Om de repliker som handlar om kärlek tillhör det "höga" i *Söndagspromenadens* Forssellska blandning av högt och lågt, finns i Corianders språkbruk mycket av det komiska. Där finns dåliga citat, pekoralt allvarliga formuleringar, felaktig användning av främmande ord. Man ser likheten om man jämför detta med den Corianderska motsvarigheten Jensens parodiskt högtidliga tal vid "Parentationen över Lundholm" eller som här nedan "Parentationen över Boursell".[13]

Vid glömskans vattubryn jag släpper ner min svala,
Min hielte, menar jag, hvars våta lif och graf
För Er, o Riddare, jag ärnar skillra af.
Men Bacchus, gif mig mod, stryk balsam på min hierna,
Giut olja i min mund, häll bränvin på min stierna,
Strö blommor i min hatt, sätt stop uti min hand
Och lär mig bilda rätt en hielte i ditt land!

Lars Lönnroth har i sin studie visat hur *Fredmans epistlar* så småningom växte fram ur Bellmans ordensdiktning. Det är därför inte underligt att det i ett och samma drama – *Söndagspromenaden* – finns dels sådant som erinrar om ordensritualer och dels Bellman-allusioner och andra förbindelser med Bellman.

Att Lars Forssell känner till Bellmans dramatik framgår av en av de fåtaliga ändringarna i *Teater* 1 av *Söndagspromenadens* text. I originalet (s. 36) säger Kyrkoherden att Carl Michael "blev döpt efter en hädare . . . efter författaren till 'Fredmans epistlar'". I *Teater* 1 har "Fredmans epistlar" ändrats till "Bacchi tempel" (s. 150). Ändringen har säkerligen skett p. g. a. att detta i Kyrkoherdens mun låter "syndigare" än "Fredmans epistlar", en teori som Forssell bekräftade vid vårt samtal 24.1.1978. När *Söndagspromenaden* skulle tryckas om i *Teater* 1 läste Forssell nämligen igenom Bellmans skrifter och fann att "Bacchi tempel" av just den anledningen passade bättre (ib.). Däremot är det tveksamt om han hade läst Bellmans dramatiska arbeten innan han skrev *Söndagspromenaden.* I varje fall kunde han vid vårt samtal 9.5.1977 inte erinra sig att han skulle ha gjort det.

Vad som emellertid är viktigare, är att Forssell är väl förtrogen med Bellmans diktning i övrigt och att han både visar stor uppskattning av Bellman[14] och medvetet använder Bellmaniana i sin produktion. Ett känt ställe hos Forssell där Bellman figurerar är den "Menuett på Haga" som Gustaf III själv tänkes framföra eftersom "*Bellman har snuva och varken kan eller vill sjunga*".[15]

Det är inte svårt att förstå att Forssell dras till Bellman. Hos dem båda finns blandningen av lyrik, epik, dramatik och musik. Denna blandning, liksom blandningen av "högt och lågt", av kontraster som död och glädje, tragedi och fars, är ett av de märkligaste och mest karakteristiska kännetecknen i Forssells dramatik. Att sa också förhåller sig i Bellmans produktion har många forskare visat.

Med anknytning till Helmer Längs term ekodikt kan man tala om ett Bellman-eko i den Corianderska promenaden (jag bortser från att ordet eko kan föra tanken till något oavsiktligt) av ett slag liknande Bellman-ekot i Birger Sjöbergs "Fjärilen på Haga".[16] Tekniken är släkt med allusionstekniken hos andra diktare som i vissa avseenden kan betecknas som Forssells läromästare: Pound, Eliot, Lindegren, Oswald. Upplevelsen av det aktuella diktverket, i detta fall

Söndagspromenaden, berikas av att föregangaren – Bellman – bildar ett slags resonansbotten. Forssell använder medvetet Bellman för sina konstnärliga syften.[17]

I *Söndagspromenaden* nämns Bellman på s. 167 där Coriander säger till sin son: "orden har vingar och vi, vi flyger med dem! Carl Michael, Bellmans namne, det vet du väl!" Att Coriander har givit sonen namn efter Bellman kan man alltså antaga, likaså att detta namnval har att göra med Corianders dyrkan av fantasi och stora poeter. Coriander har skrivit den sang man sjunger under promenaden, men fastän han säger att han gjort det "i Bellmans anda och efterföljd" (s. 181), har sången föga av Bellmans genialitet. Snarare frestas man säga att den är ett pekoral, och om Forssell erinrar sig rätt, stämmer detta med hans intentioner. Vid vårt samtal 24.1.1978 sade han nämligen att vitsen med Coriander sång är att den inte är ett dugg lik Bellman, att Coriander är alldeles döv för Bellman. När åskådaren hör Coriander säga att dennes sång skulle vara lik Bellman, så konfronterar han sin uppfattning av Bellman med sången. Förmodligen ger detta till resultat att Coriander för åskadaren framstar som en klen skald som vill jämföra sig med stora föregångare.

Sedan far och son Coriander har fernissat inredningen börjar de skratta, dansa, och sjunga Fredmans epistel nr 80, "Liksom en Herdinna, högtids klädd". De citerar först raderna växelvis och övergår sedan till att sjunga gemensamt, alltmedan dansen övergår i polkarytm. De saktar sedan dansen och sjunger patetiskt "med smekande kvaaaaal!" innan de på nytt brister i skratt. De flämtar, Carl Michael har svårt att andas, hans sjukdom gör sig pamind (s. 174f.).

I denna sång och dans finns den Bellmanska blandningen av allvar och glädje, högt och lågt, och den Forssellska teaterns blandning av fars, slapstick, patetik och tragik.

De agerande både i *ordenskapitlen* och i *Söndagspromenaden* får med ord skildra vad de upplever, istället för att det dramatiskt framställs pa scenen (ovan, s. 168). Tekniken är besläktad med den i *Fredmans epistlar*, där Fredman ofta blir ett slags ciceron eller konferencier som beskriver, berättar, pekar ut, undervisar. Fredmans detaljerade beskrivningar av vad han ser, är inte bara avsedda för hans egen publik inne i episteln, utan också för Bellmans lyssnare och läsare som därigenom kan få en scen utmalad för sig.[18] Företeelsen är alltför vanlig för att behöva exemplifieras.

Sådana beskrivande repliker av Fredmanskt slag har alltså också Coriander. Emellertid har denne även en del repliker av en annan typ men också de ämnade att få rollerna - och oss i salongen – att för ett inre öga se och för ett "inre" öra höra sådant som inte existerar i sinnevärlden. Det rör sig om anvisningar, uppmaningar, order och utrop. "Nej men titta! (---) Titta, titta. Är det inte fröken Nicander som är ute och går?" "Som hon har klätt ut sig, Nicanderskan! Titta

bara!" (s. 183)

Berättartekniken i *Fredmans epistlar* – och tidigare i *ordenskapitlen* – bygger till en del på detta fenomen. Sångaren uppmanar sin publik att se och lyssna på t. ex. fiktiva personer som bara finns i hans och publikens fantasi. Så exempelvis börjar första raden i fem av epistlarna med ordet "Se": "Se *Movitz,* Hvi står du och gråter" (nr 31), "Se *Mollberg* med svart Råck och Flor" (nr 56), "Se hvar *Movitz* sitter där" (nr 66), "Se Dansmästarn *Mollberg,* Bröder" (nr 69) och "Se *Hans Jergen* hur han sig bockar" (nr 76).

Utrop och uppmaningar kan också användas för att framkalla bilder av t. ex. ett landskap eller en situation, som när Fredman i epistel 48 säger att seglen skall fällas därför att man nu ser Skinnarviken, eller som i epistel 49, att seglen skall fladdra och vimpeln hissas.[19] Detta liknar de återkommande uppmaningarna att lägga mer ved på elden under lägereldsavsnittet (s. 186ff.).

Coriander är i promenadsällskapet liksom Fredman i sitt sällskap en given medelpunkt, och han löser under lägereldsavsnittet problemet med brist på rekvisita och kulisser genom att på Fredmanskt manér spela ett slags ciceron- eller konferencier-roll. Fredman och Coriander har ju också det gemensamt att de inte bara relaterar vad som sker utan också deltar i handlingen.

Både promenadavsnittet och *Fredmans epistlar* – liksom för övrigt även *ordenskapitlen* – vimlar av kommandoord som inte har en direkt "scenmålande" uppgift.[20] De återkommande Bellmanska uppmaningarna att t. ex. hämta vin eller att slå i mer vin, har en motsvarighet i Corianders: "Love, hämta vinet!" (s. 181) *Söndagspromenadens* magnifika picknick i det gröna ger associationer till Bellman även den. *Fredmans epistlar* handlar mycket om mat och dryck, ibland uppdukat i det gröna. Det mest kända exemplet torde vara epistel nr 82, "Hvila vid denna källa", där Ulla Winblad med ett bordsskick som liknar Corianders vid den ensamma frukosten (s. 164ff.) slösar med grädde över bunken och river vingen av den nyss kallnade kycklingen.[21]

Låt mig avsluta jämförelsen mellan Bellman och den Forssellska promenaden med en knalleffekt. I *Söndagspromenaden* kommer juliåskan med blixtar och skarpa knallar och regnet vräker smattrande ner (s. 192f.). Blixt, regn och dunder kan också höra till den Bellmanska scenen. I epistel 55, "Rörande Mollbergs Kägelspel", blixtrar det över vattnen och bröderna drar sig samman i ett skjul undan det annalkande slagregnet (*SU* 1, s. 188).[22] I dubbningskapitlet från år 1771 som utspelas i det fria, skildrar Stadsfiskal Collin hur åskan dundrar och regnet piskar, innan Ulla Winblad uppenbarar sig och vädret åter blir milt och vänligt (*SU* 4, s. 157ff.).

Ungefär samtidigt som Dummerjans död berättas i Farmors saga, blir Carl Michael medvetslös (s. 192). Under promenaden har publiken accepterat inte bara det yttre spelet – som alltid på teatern – utan också liksom rollerna accepterat att följa med på en fantasins promenad i det fria. Promenaden blev en väntan på ett avgörande slag och publiken accepterade. På samma sätt som rollerna accepterat att gå varv efter varv så har publiken gjort. När Coriander nu säger att man bara kan gå ur det inre spelet genom att gå tillbaka samma antal varv, sätter detta publikens fantasikraft på ett svårt prov. Liksom rollerna blir vi tveksamma: Kan man acceptera teaterns verklighet när inte ens alla roller gör det? Vi befinner oss alltså på osäkerhetens teater. Osäkerheten blir inte mindre när vi ser att Carl Michael ligger kvar på scenen medan de andra rusar omkring. Hur är det med honom? Är han så fången i illusionen att han tror sig vara träffad under beskjutningen, eller låtsas han bara för att skoja med Coriander och de andra? Är han kanske medvetslös? Är han död? Gränserna mellan fantasi och verklighet upphävs för ett ögonblick.[1] Rollernas osäkerhet är också vår.

Efter ett tag får man en persongruppering liknande den vid Corianders zigenarentré (ovan, VI:3): Sedan Fröken Atte sagt åt Coriander att det inte är någon lek längre, bär man ut Carl Michael. Kvar står Coriander och de som tidigare visat sig mest uppskatta hans fantasi: Farmor, Love och Angelica. Liksom barn som vet att fusk förstör lekar och spel, vägrar Coriander och hans mor att bara kliva ut ur cirklarna. Farmor säger hysteriskt: "Vi måste tillbaka nu, Justus. Sju varv. Justus, svik inte! Var stark, Justus!" Coriander som inte kan kontrollera spelet längre, och följaktligen inte heller sina känslor, bryter samman och gråter tyst (s. 194). Hans trollspegel – fantasin – har slagits sönder, som Forssell skriver i novellen "Söndagspromenaden" (*DN* 19.6.1953). Han har "liksom av smärtans centrifugalkraft" (ib.) slungats ur ritualens cirklar och därigenom ur fantasins trollcirkel.

Carl Michael "dör" sedan, och Coriander "uppväcker" honom från de döda. Som så mycket annat i *Söndagspromenaden* lär händelsen gå tillbaka på Forssells släktkrönika. En onkel till Lars "försökte uppväcka sitt döda barn med dygnslanga böner i en krypta – tyvärr utan att lyckas", berättar Forssell i *Scen och salong* 1970.[2]

I *BLM*-novellen "Döden är en sömn" från 1960 finns ett slags spegelvändning av motivet: Specerihandlaren Columbo drömmer natten efter sin sons död att han ber vid sonens säng. Men denne väcks till liv och alla börjar hånskratta. Sonen säger att han har spelat komedi för att driva med fadern. Columbo skriker då att han kan bevisa att sonen narras – och stryper honom. Så drömmer Columbo. När han nästa dag träder in till sonen så är denne fort-

farande död (h. 8, s. 642ff.).

Novellen bygger alltså ett slags bro mellan *Narren som tillhörde sina bjällror* där Narren låtsas att han är död, över *Kröningen* där Alkestis hämtas hem från de döda, till *Söndagspromenaden* där vi inte vet om Coriander verkligen uppväcker sonen från de döda eller om Carl Michael aldrig var död. Den osäkerheten befrias vi aldrig från, trots Farmors nyktert sakliga ord: "jag tycker det . . . *att vi skall skaffa oss en annan doktor*!" (s. 219) Med den repliken bryter Forssell på ett Chaplinskt sätt udden av det sentimentala. Samtidigt hejdar Forssell, som han själv påpekar i Cornells *KvP*-intervju 15.9.1963, med Farmors replik och med Loves "Hur var det?" (s. 217) en glidning mot det alltför fantastiska.

När Coriander meddelade sitt beslut att försöka väcka Carl Michael, sade Kyrkoherden: "Har du inte ens respekt för Döden, Justus! Den är ingen Söndagspromenad!" Kyrkoherden kallade det teater: "Det är inte teatern det kommer an på, stackars Justus!" (s. 210) Men Coriander lyckas alltså väcka sin son ifrån "de döda". Han har varit nära att förlora befälet, men genom sitt trolleri har han åter förvissat sig om det.

Som Törnqvist påpekar (*a. a.*, s. 151) är det i hög grad närvaron av olika temata som gör dramat *Söndagspromenaden* så suggestivt och svårgripbart och som därigenom gör åskådaren osäker. I epilogen ljuder en del av dramats teman för sista gången, och sedan dör *Söndagspromenaden* liksom Tjechovs dramer ut i ett pianissimo: "*Sången klingar, mycket svagt, bakom scenen. / Ljuset går upp och sen långsamt ned, till blackout. / Långsam* / Ridå."

Innan dess har det i epilogen, nästan i förbigående, sagts att Carl Michael dog (s. 222). Coriander lyckades inte besegra verkligheten. Epilogen består för övrigt i stort sett av två berättelser: Farmors berättelse om expeditionens avresa och Loves berättelse om expeditionens öden. "*De berättande scenerna bör ske i ett overklighetens och minnets ljus*", påpekar Forssell i en scenanvisning (s. 222).

Farmor får förmågan att inte bara som Coriander framkalla bilder för andras inre syn, utan att också materialisera dessa på scenen. Hon börjar berätta, ljuset går upp "*och man ser Rurikssons och herr Coriander lutade över en karta, utbredd på matsalsbordet*" (s. 223). De planerar resan till Bortre Mongoliet. Ljuset lämnar dem sedan och de båda kvinnorna kommer på nytt i fokus (s. 225). "*Ljuset brakar på igen. Elsa, Kyrkoherden, Love och herr Coriander springer som yra höns (---) Farmor reser sig under scenen, går in i den och deltar.*" (s. 225) Man tar farväl. Ljuset sänks sedan och Farmor går tillbaka till Fru Tran "*som under scenen suttit tyst och osynlig*" (s. 226). När sedan Abraham kommer in säger Farmor att hon just satt och "berättade" för Fru Tran (s. 227).

Publiken får alltså delvis se Farmors berättelse dramatiserad, och ett tag spelar hon sig själv sådan hon var sju år tidigare – ett slags roll i rollen. Fru Tran blir informerad, men åskådaren lämnas i osäkerhet huruvida detta sker genom

att hon skall antas få se dramatiseringen på grund av någon övernaturlig förmaga hos Farmor, eller om dramatiseringen bara äger rum för Farmors inre syn eller för Fru Trans inre syn – eller bara för oss. Hursomhelst är tekniken densamma som den filmiska berättarteknik som brukar kallas flash-back.

Ett känt exempel från dramatiken på liknande fenomen är Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949),[3] där spelet gång på gång glider över i episoder ur det förgångna så som protagonisten minns dem. Tekniken påminner både om den medeltida simultanteatern och om den episka teaterns tablåer.

De dramatiserade delarna av Farmors berättelse utgör ett slags spel i spelet. Robert J. Nelson menar att flash-back är en variant av det inre spelet, och att Anouilh har använt tekniken för att lösa problemet med att visa sin dubbla vision av att livet är både "rose et noir" (*a. a.*, s. 35 och 152). Som Peter Szondi påpekar i *Theorie des modernen Dramas 1880–1950* är det skillnad på å ena sidan filmens flash back och teaterns minnesbilder av typ *Death of a Salesman* och å andra sidan drama i dramat som i *Hamlet*. Minnesbilderna är episka till sin natur, skriver Szondi, de dyker upp oförmedlat och inkräktar på handlingens förlopp, vilket inte sker i t. ex. *Hamlet*. Tid och plats i de båda handlingarna i *Hamlet* råkar inte i konflikt och de tre dramatiska enheterna bevaras. I *Death of a Salesman* blir dramats personer, utan att det kommenteras, aktörer som spelar sig själva, medan det i *Hamlet* är en skådespelartrupp som uppträder (s. 157ff.).

Szondis distinktion är användbar också vad gäller dramatiseringen av Farmors berättelse i epilogen, vilken tydligt ansluter sig till mönstret från flash-back och tekniken i *Death of a Salesman*. I analysen av *Kröningen* gjorde jag en jämförelse mellan det episk-dramatiska spelet Fadern–Trotjänaren och Pär Lagerkvists dramatisering av *Bödeln*, och prövade att tillämpa Egil Törnqvists iakttagelse att den episk-dramatiska karaktären är ett uttryck för minnets utplånande av gränserna mellan då och nu (ovan, III:6). Törnqvist jämför också både med medeltidens simultanteater och filmens flash-back-teknik (*a. a.*, s. 88). Forssells teknik i Farmors berättelse är alltså snarlik både den han använder vid spelet Fadern–Trotjänaren i *Kröningen* och den som Lagerkvist använder i *Bödeln*. Det kan tilläggas att den episk-dramatiska blandformen i *Söndagspromenadens* epilog skapar en osäkerhet hos åskådaren huruvida han bevittnar ett "verkligt" skeende, dvs. om handlingen "förflyttas" tillbaka sju år, eller om det rör sig om endast en diffus minnesbild av detta skeende.

Mellan de båda berättelserna i epilogen förekommer en svag avglans av ritualen med söndagspromenaden: Abraham, Angelica, Farmor och Fru Tran tågar runt, "*ynkligt och valhänt*" och man sjunger promenadsången "*torftigt och i otakt*" (s. 228). Då kommer Love. Han berättar bl. a. att Coriander är död. "*Att . . . jag tror de skar ut tungan på honom*" (s. 229).

Corianders fantasi har råkat ut för sin andra kollision med verkligheten. Vid den första överlevde han själv men misslyckades med att rädda Carl Michael. Vid den andra kollisionen med verkligheten omkommer Coriander. Han förlorar när han kommer utanför sin fantasivärld, liksom Narren som tillhörde sina bjällror förlorade när han kom utanför sitt låtsasspel. "Man lever så länge man narras" (*Teater* 1, s. 13). Dramat slutar med att Farmor säger att Love pratar strunt, och vid hennes replik går ljuset upp över matsalsbordet, runt vilket Coriander leder sin trupp.

Hur skall slutbilden tolkas? Egil Törnqvist menar att den bl. a. kan tolkas som en drömbild och att den då gestaltar expeditionen till Bortre Mongoliet. Den drömbilden skulle framför allt frammanas av Farmor som vägrar acceptera Loves budbärarrapport. Coriander lever trots allt vidare – i Farmors fantasi (*a. a.*, s. 150). Den tolkningen är rimlig, men det kan också hända att man gör klokt i att inte "tolka" den alls vilket antyds av att Forssell i en not till originalupplagan av *Söndagspromenaden* påpekar att det inte är nödvändigt att man *ser* slutpromenaden. "Det kan räcka med att man hör sången." (s. 199)[4] Som så ofta hos Forssell lämnas åskådaren i sticket om han söker en definitiv tolkning av vad han ser och hör. *Söndagspromenaden* slutar i osäkerhet.

10. Vardagsrummet – världen

När Kyrkoherden meddelar att Carl Michael är död (s. 202), gör han det med återupprättad auktoritet. Nu skall väl Coriander böja sig för dödens realitet! Men han har underskattat Corianders envishet i spelet med verklighet och fantasi. Corianders fantasikraft ställs på sitt svåraste prov – och tycks bestå det. Han har besegrat döden, den verkligaste av alla realiteter. Nu är han färdig för Bortre Mongoliet.[1] I dramatiseringen av Farmors berättelse för Fru Tran säger Coriander farväl till sin mor. "När får jag se dig igen?", frågar hon.

> HERR CORIANDER Snart, det lovar jag dig. Mor, jag har varit en drömmare. Nu skall jag möta verkligheten. Det var Carl Michael som gav mig modet. Du vågar inte se, sa han. Men nu, nu skall jag våga. Och jag vet att verkligheten, mor, den är skönare än någon dröm.
> (s. 225f.)

Men verkligheten besegrade Coriander. Love berättar:

> LOVE Att han dog, farmor. Ja. (*Det blir en paus*) Han dog, jag vet det säkert . . . nästan . . . att han är död. Strax innan att de tog mig med sig. Att han låg där i snön. Att han sa: jag visste inte. Det sa han: jag visste inte att världen var så . . . så . . . Att han sa att jag visste inte att världen var *så* . . . Att han sa. (*Han kvävs nästan*) Det var snö i handen. Och månen . . . att den lös på snön så att snön lös i handen, att det var som en . . . som en ädelsten

där i handen, fast den smälte, den smälte för handen var het, far var så het, han hade feber, den smälte men den lös, den var som en ädelsten, en stor diamant var den, som smälte. Att . . . *jag tror de skar ut tungan på honom, farmor, farmor* . . . Och de andra . . .

(s. 229)

I originalet säger Coriander "jag visste inte att världen var *så* stor" (s. 197). En parallell till detta att världen var för stor och grym för Coriander, finns i Abrahams och Angelicas öde. De hade rymt hemifrån men varit tvungna att återvända. Farmor berättar för Fru Tran att "världen var för stor för dem" (s. 223). Efter deras lyckliga hemkomst börjar man planera resan till Bortre Mongoliet. "Vad världen är stor!", säger Coriander över kartan som är utbredd på matsalsbordet. "Fast ändå får den rum på matsalsbordet", svarar Kyrkoherden och Coriander fortsätter: "Och kring det, Ruriksson!" Världen skall krypa för deras fötter, och om världen tror att de faller, så gör de "en saltomortal". Coriander demonstrerar (s. 223).

Att man lägger världskartan på matsalsbordet och att Coriander och Kyrkoherden säger att världen får rum på och kring detta bord, ger oss anledning att parallellisera världen och matsalen eller vardagsrummet.

Coriander säger visserligen till Farmor att han nu är beredd att möta verkligheten (s. 226), men verkligheten är för honom fortfarande en promenad kring matsalsbordet, en lek, ett gyckelspel där man kan rädda sig med en saltomortal! Vardagsrummet kan ses som en metafor för världen. Människan är instängd i ett rum. Några andra dramer där människan befinner sig i liknande situationer är Sartres *Huis Clos* (1944) och Ionescos *Les Chaises* (1951). Likheten får dock inte skymma olikheterna. *Söndagspromenaden* ger oss genom sin realism ingen möjlighet att undkomma insikten med t. ex. förklaringen att vi ser något "groteskt" eller "absurt" (jmf ovan, I:4). Vidare är människorna i *Söndagspromenaden* skenbart fria att lämna rummet, men de klarar ändå inte av att lämna det. Gör de det, måste de antingen gå under eller återvända.

Dramat utspelas i en småborgerlig småstadsmiljö omkring sekelskiftet. Detta ger Forssell tillfälle att visa oss vårt eget borgerliga livsmönster, och att göra det i förstoring: Miljön i *Söndagspromenaden* måste av åskådaren uppfattas som nästintill det småborgerligaste man kan tänka sig.

Med denna miljö förknippar vi bl. a. en familjekänsla så stark att man skulle kunna tala om familjekult. En sådan familjekult kan ta sig uttryck i bl. a. vissa ritualhandlingar. Jag har tidigare påpekat att söndagspromenader i Coriandersk stil faktiskt utfördes i verkligheten (ovan, VI:5), och att Forssell kallat promenaden i dramat en borgerlig ritual (ovan, s. 164).

Bland andra ritualliknande familjehandlingar kan nämnas högläsning vid aftonlampan och hemmamusicerande. Eric Johannesson har i en artikel i *Forskning och Framsteg* 1977, kallad "Populärpressens familj mer ideal än verklig-

het", beskrivit den "massmedievärld" av familjetidskrifter som utvecklats mot slutet av 1800-talet, bl. a. i Sverige. Med dessa tidskrifter spreds en idealiserad bild av den borgerliga familjen och av sådana borgerliga dygder som just högläsning kring aftonlampan (h. 5–6, s. 48f.). Familjen framställs i familjetidskrifterna gärna som starkt avskärmad från yttervärlden, påpekar Johannesson, och materialet var övervägande okontroversiellt. Problem av exempelvis politisk karaktär uteslöts för att man inte skulle oroa den trygga familjen, och man dolde alltså motsättningarna i samhället helt enkelt genom att inte ta upp dem. Samtidigt fanns en paradoxal öppenhet såtillvida att världen låg vidöppen för läsaren, med sina järnvägar och nordpolsfartyg (s. 49).

Denna "borgerliga internationalism" är samma andas barn som det fenomenet att Sven Hedin kom att bli en representant för vår svenska förmåga att deltaga i De Storas äventyr i världen vid upptäckternas och den europeiska imperialismens tid kring sekelskiftet. Sven Hedin kom som bekant att framstå som ett borgerligt ideal förkroppsligat, betraktad av många med motvilja och av andra med beundran.

I *Söndagspromenaden* finns både polariseringen familjen–världen och samtidigt möjligheten att se familjelivet i vardagsrummet som en metafor för världen. Dramats realistiska detaljer bidrar till att göra gränsen skarp mellan vardagsrummet och Bortre Mongoliet, vilket Forssell själv påpekat i Cornells intervju 15.9.1963 i *KvP*. Å andra sidan bidrar ljussättningen och den drömlika stämningen i slutet av dramat till att ge oss en känsla av att vi *samtidigt* ser världen och det Corianderska vardagsrummet, att världen och vardagsrummet flyter ihop.

Coriander är offer för både samhällets avskärmningstendenser och sin egen välutvecklade förmåga att följa med i dessa tendenser. Han vägrar att acceptera Carl Michales syn på världen som grym och omänsklig. Med en gest mot kartan säger han: "Allt är planerat, jag blir adlad – som Sven Hedin!" (s. 224) Världen är till för honom. Det är specerihandlarens grosshandlardröm förstorad till dröm om att besegra världen som upptäcktsresande. Inom Coriander finns det borgerliga sekelskiftets ideal av familjekult kombinerad med "internationalism".

Coriander visste inte att världen var sådan den var: ofattbart stor och grym. Hans vardagsrum och lekarna med fantasi och verklighet i detta hade tjänat som tillflyktsort och avskärmat honom från den yttre verkligheten. En intressant likhet finns i Arthur Schnitzlers drama *Der Grüne Kakadu* (1899) som också handlar om människor som befinner sig på en tillflyktsort – en taverna – där de utför vissa spel i spelet och avskärmar sig från en blodig verklighet vid tiden för Bastiljens stormning. Robert J. Nelson har ägnat ett kapitel åt Schnitzler, och jag tillåter mig att citera hur han beskriver situationen i *Der Grüne Kakadu*. Byt ut "taverna" mot "vardagsrum", och man får en formulering som säger mycket

om hur promenaden i vardagsrummet förhåller sig till den yttre världen i *Söndagspromenaden:*

> The tavern, in fact, seems to be a sort of refuge from these harrowing events, and the sense of its unreality and isolation from the bloody world outside is underscored by the bizarre, mixture of illusion and reality of the "entertainment." There is apparently no connection between the great Revolution and the fanciful action within the tavern.
>
> (*a. a.*, s. 116)

Söndagspromenadens stora spel i spelet – promenaden – förhåller sig till det yttre spelet som det yttre spelet förhåller sig till den yttre verkligheten.[2] Mindre teoretiskt uttryckt: Den Corianderska familjens flykt upp på fantasins refuge i form av söndagspromenaden speglar den småborgerliga Corianderska familjens isolering från verkligheten. Den Corianderska familjen i sin tur speglar livet i en svensk småstad vid sekelskiftet. Tjechov låter småstaden bli symbol för livets tomhet och tröstlösa upprepning, kanske meningslöshet, och hans människor speglar ett tillstånd i samhället. På liknande sätt speglar Coriander och hans familj ett samhälle som inte ser verkligheten därför att denna skyms av ritualer, fantasier och utanverk.

Viktigt är emellertid att den småstad vid sekelskiftet som den Corianderska familjen lever i är en spegling av något allmängiltigt. I *Söndagspromenaden* ser Forssell själv bl. a. en spegling av den mänskliga naturen:

> Om världen vidgas eller krymper, brinner eller nedisas så vistas människokroppen för det mesta i ett rum eller en hydda som på sin höjd räknar tre gånger tre meter. "Söndagspromenaden" handlar om människans tragiska brist på medvetenhet, en brist som för henne mot undergången.
>
> ("Teaterdrömmar", *Teater* 2, s. 394)

Så säger han i *Expr* 6.3.1966 (*Nedslag*, s. 146):

> Vilken filmdirektör skulle ge mig en chans att skildra individens vanmakt inför världens gigantiska grymhet och storlek – och detta i form av en promenad kring ett matsalsbord som i "Söndagspromenaden"?

Både vad Forssell säger om sin avsikt med *Söndagspromenaden*, och dramats funktion på scenen som jag har analyserat den, harmonierar alltså med Forssells idé (ovan, I:4) att teatern skall få oss att känna igen oss själva i det som visas på scenen. *Söndagspromenaden* handlar om hur svårt vi har att komma utanför var egen värld, vårt vardagsrum, vår egoism. Både Corianders skräck för världen och hans sätt att betvinga denna skräck genom att inte låtsas om att världen finns speglar oss själva.

När Carl Michael har "dött" och Coriander beslutat sig för att uppväcka honom, "repeterar" han först den scen han kommer att spela inför sin son för att få liv i honom. "*Han faller på knä som för att demonstrera*" och prövar sedan som en skådespelare de ord – den monolog – som han kommer att använda när han skall söka beveka Gud. Kyrkoherden som bevittnar repetitionen säger till Coriander: "Det är inte teatern det kommer an på, stackars Justus!" (s. 210) Detta är ytterligare ett exempel på Corianders skådespelarnatur som vi tidigare sett så många exempel på, och av Kyrkoherdens ord kan man utläsa att denne menar att Coriander förväxlar teater och verklighet. Förutom att Coriander är en fascinerande och intressant roll, kan man tolka honom som en symbol för konstnären bakom vars verk döljer sig ensamhet och rädsla för tillvaron.[1] Fantasten och skådespelaren Coriander förhåller sig alltså till verkligheten i dramat som konstnären förhåller sig till "verkliga livet".

Liksom *Narren som tillhörde sina bjällror* och i viss mån *Charlie McDeath* (ovan, II:5 och IV:8) kan man tolka *Söndagspromenaden* som ett slags allegori över konstnärens och teaterns förhållande till fantasi och verklighet.[2] I detta ligger ytterligare en likhet med Tjechov och närmast med dennes *Måsen*. Tjechovs sätt att i *Måsen* arbeta med roller som är skådespelare (modern och Nina) eller författare (Konstantin och Trigorin) eller att låta rollerna diskutera hur god teater bör vara beskaffad, speglar hans egen syn på den samtida ryska teatern och visar hur han ville att teatern skulle vara.

Forssell är dock mindre tydlig än Tjechov i detta avseende. Genom att inte porträttera författare som författare eller skadespelare som skådespelare utan som exempelvis en småborgerlig svensk specerihandlare, hindrar Forssell åskådaren från att skjuta dem ifrån sig. Istället känner vi igen oss själva och däri ligger en av teaterns viktigaste uppgifter, menar Forssell (ovan, I:4).[3] Man kan erinra sig från avsnittet om Forssells teateridéer att han vänder sig mot den romantiska tanken att konstnären skulle förmedla sanningar som på något sätt skulle tillhöra evigheten (ovan, I:1). Forssell har för Åke Janson bekräftat att han menar att Farmors saga kan ses som ett uttryck för hans skepsis mot en sådan syn (*a. a.*, s. 9). Om man tolkar sagan så, kanske man också kan säga – med viss risk för att tangera det alltför komplicerade – att "konstnären" Coriander tror att det kan vara värt att döda sig själv för att få evigt liv som konstnär. Med "döda sig själv" menar jag då att avstå från det mänskliga, att liksom Mary Lou ställa sig utanför gemenskapen.

I slutet av *Söndagspromenaden* blir vi varse att denna "själens" död parallelliseras i en nog så påtaglig kroppens död. Love berättar för Farmor att han tror att mongolerna dessförinnan skar ut tungan på Coriander (s. 229). I en jämfö-

relse med Angelica som varken kan bruka eller missbruka språket, påpekade jag ovan (s. 145f.) att Corianders verklighetsflykt och förställning till stor del ligger i språket. Hans värld är en värld av ord: deklamationer, citat, "parlabrar". Coriander har missuppfattat ordet parabel och säger ömsom "parlabel" och "pralabel" (s. 167f.). Båda orden kan genom associationer till prat och parler ge oss en fingervisning om att det är fråga om språk. Carl Michael kallar också hans "flugparlabel" för prat (s. 167). En synonym för språk är tunga, och det öde som Coriander drabbas av när hans fantasi slutgiltigt kolliderar med verkligheten i Bortre Mongoliet tycks alltså vara helt "logiskt": Han får tungan avskuren.[4]

Promenaden kring matsalsbordet kan ses som dramats centrala metafor[5] – eller "parlabel" för att tala med Coriander. Liksom ett drama upprepas kväll efter kväll så upprepas ritualen med promenaden söndag efter söndag. Forssell visar emellertid med sin metafor hur teatern *inte* skall vara, liksom han i Mary Lous insmickrande tal till de amerikanska soldaterna parallelliserar den teater som han *inte* tycker om: den insmickrande medhårsteatern (ovan, V:2). Teatern skall inte vara något oskyldigt söndagsnöje som den Corianderska promenaden. Istället skall teatern angripa, träffa oss (ovan, I:4). Promenaden står för en suggestiv och sövande teater. Man trollbinds i fantasins cirkel. "Ingen får bryta fantasins trollcirkel", som Kyrkoherden säger (s. 181). Man binds så av suggestionen att man tror att den är verklighet. Teatern blir inte bara en söndagspromenad utan den förväxlas också med verkligheten.

Så visar Forssell genom söndagspromenaden i *Söndagspromenaden* sin negativa bild av teatern. Mot denna står som alltid hans tanke att konsten inte är saken, teatern inte är verkligheten.

Summary: The Theatre of Uncertainty A Study of Lars Forssell's Dramatic Production

Lars Forssell has vivid childhood memories of circus and music-hall, and ever since his very early years he has seen much theatre and himself wanted to act. He also performed in some plays, *inter alia* during his sojourn at Augustana College in USA, where we find part of his "double background". The one side is represented by his sojourns in France, where he became acquainted, *inter alia,* with political cabaret. Thus Forssell's interest in the theatrical theatre and the "lower genres" is based on personal experience, although also connected with the development of the theatre in Sweden and abroad. Forssell's fascination with the finished production is in turn related to his identification with, and creation of, the characters whose lines he writes, and his wish to be present when his plays are staged in different theatres. Furthermore, he readily perceives himself and others "in theatrical terms".

For Lars Forssell the work of the artist is not sacrosanct, but a craft like other crafts. He regards himself, in the last analysis, as a dramatist, and is prone to emphasize the existence of a dramatic element in many of his poems too. His theatrical interest is strong but by no means uncritical, rather prompting Forssell to acknowledge the shortcomings of the theatre; this fascination with the theatre derives from his preference for the stage rather than the screen, although his book on Chaplin and diverse film manuscripts, *inter alia,* also reveal an interest in this art form.

A fundamental principle with regard to the mutual relationship of dramatist and actor is that they are creative artists dependent on each other. Forssell has a predilection for actors with strong personalities, alleging that where the theatre allows scope for such performers there too the vital delight in acting will be found. An actor with stage presence will not be obliterated by his part, and can therefore create a double reality on the stage – of the actor *and* of the character. In the long-standing histrionic controversy concerning aloofness versus empathy Forssell advocates detachment.

The complicated character, who is both sympathetic *and* unsympathetic, both tragic *and* comic, interests Forssell. Here he readily compares with Chaplin's later films, and with Molière's great comedies, e.g. *L'École des Femmes,* where Arnolphe is complex also because he *wants* to be infatuated. He is not a logical

individual, for such are only to be found in bad plays, says Forssell, who would substitute irrational psychology for rational.

Forssell's pronouncements on drama and the theatre point forward to the finished production, when the director and the dramatist are left behind and all is present and now. He has very little to say about the work of the director. The dramatist who writes and the player who enacts must be aware of the importance of tempo, since the finished production is to a great extent carried along by the tempo. Forssell is of the opinion that in the Swedish theatre the tempo tends to be too slow.

By complications on stage Forssell seeks to create uncertainty in the spectator. The audience is to be assailed, and the mode of assault is of minor importance. The main point is *that* the audience is assailed. The theatre must not stroke, but shock; it must "do the opposite", *arouse* the spectator, and the seed of uncertainty is contained within this arousal. Forssell repudiates the theatre of certainty, which is either joyful *or* mournful, apposing it with an "atonal", tragicomic theatre, in which complications arise when the spectator sees both comedy *and* tragedy, hears both major *and* minor themes. Another form of complication consists in the idea that the spectator is to see himself in the role, see both himself *and* the character. When he does so, and when he feels insecure, then the theatre has an opportunity to influence him to think along new lines.

The doctrinaire political theatre represents one form of the theatre of certainty. Instead of hammering in its message, the theatre should prevail upon the audience to start thinking. Another form of the theatre of certainty is the absurd, since the spectator is secure in the knowledge that the absurd bears no relation to reality.

Forssell's ideas are not the reflections of a theorist but the visions of an artist, where a number of pet themes persistently recur. Indeed Ingmar Bergman is a theatrical artist with a similar view. Accordingly Forssell has no actual theories about the function of the playwright; his interest lies in the clashes of personality on the stage, and the effect on the spectator of what he sees and hears.

Forssell finds uncertainty in, *inter alios,* Molière and Artaud, and his ideas on what I call the theatre of uncertainty are also rooted in the general cultural climate, with the "Middle Way controversy" at the beginning of 1950's, i.e. the question of whether Sweden should stand aloof from both East and West in the Cold War, and the "Non-alignment debate" in the early 1960's, concerning the theory of whether ideologies should govern human conduct.

I attribute great significance to the study of the metadramatic technique, i.e. instances where a new level of reality or roles is introduced; drama within the drama, or other plays within the play, role within role etc., since I see a connec-

tion between this technique and Forssell's ideas on, primarily, the theatrical theatre and the theatre of uncertainty.

When Forssell uses the character of the old fool in *The Fool Attached to his Bells,* it becomes a kind of quotation. Moreover, by giving the character the guise of the fool, and calling the play a Punch and Judy show, he emphasizes the theatrical aspects, and detaches the spectator to the aloofness of illusion. The Fool's make-believe becomes yet another quotation mark, which defines the nature of the role: "A man lives as long as he plays the fool". Nevertheless by his play acting he contributes to his own degradation. The other characters pretend to take him seriously, and then when the Fool can no longer jest, when he transcends his play acting, he is lost.

The role of the Fool is constructed of opposites which co-exist: he is tragic and comic, he is a corrective and a pitiable wretch etc. His degradation and his make-believe are bound up with the most basic of all paradoxes, namely life/death, and there is a tension between the spectator's awareness that these are diametrical opposites and the cohesion of life and death in the play.

When Forssell allows the Fool to arise at the end of the play, this involves giving the lie to previous events, and he thus creates uncertainty in the spectator. The device of allowing the Fool to turn to the audience serves the same purpose, whereby Forssell introduces a new level of reality.

The Fool Attached to his Bells symbolizes the dreamer who is beset by his dreams, or the author who is in thrall to his words. Like the poet the Fool is possessed by his fear of reality. Furthermore, the play can be seen as a reflection of the spectator's relationship with reality: the spectator is to the illusion of existence as the Fool is to that of the theatre.

The Coronation is modelled on Euripides' *Alcestis;* Admetus, who figures in both plays, is in *The Coronation* a king without royal dignity, a selfish individual reluctant to face reality, who constantly dons different masks because he lacks an identity. Death, who is another character in the play, shares the attributes of, *inter alios,* Harlequin, being simultaneously the fearsome destroyer of life and his image in the mirror of ridicule, at once soothsayer and liar, both trustworthy and unreliable. Thus he – like the Drunkard – is also a species of fool.

The duel between Death and the Nurse at first bears a resemblance to a Punch and Judy show, and the impression of the unreliability of Death is reinforced by his predilection for make-believe and dissimulation. As before, the interweaving of life and death is vital, and there is a dramatic richness in the fact that Death and the Nurse are at once bitter enemies and close allies. As in his Punch and Judy show, Forssell, toward the end, undermines the spectator's trust in what has gone before, and leaves him in uncertainty; for Death, in a Parthian

shot, remarks that it makes little difference whether Admetus lives or dies.

By his make believe in Scene 4 Admetus seeks to induce the Nurse to prove her love by offering to sacrifice herself; she refuses, and Admetus reproaches her that she will not even try to console him by simulation. Nor does the Father venture to say that he will give his life for Admetus, and the spectator is left in doubt as whether the Father even loves his son, or merely pretends he does. In any case his fear of Death inhibits him from showing his love.

The person who makes the sacrifice is Alcestis. Admetus meets her in a dream sequence, and the spectator comprehends that he does not love her but only the sense of her loss. For Admetus love is only a fiction, and an encounter in the dream. The loss, not the love, is a genuine feeling in him. Admetus is lonely and afraid of both death and life. With his motto which commands fondness for him he tries in vain to transcend the limitations of his loneliness. His opposite pole – and an opposite pole to most other characters in *The Coronation*– –is Alcestis. She is the pure, the inviolate.

In *Charlie McDeath* from 1961 Forssell uses the device of "a ventriloquist and his doll"; the tension between, on the one hand, the way in which the spectator expects a ventriloquist and his doll to behave, and, on the other, their presentation in Forssell's one-act play, bears fruit in the same way as the corresponding tension in the two earlier plays. Furthermore, Forssell's technique of borrowing from the "lower" genres also makes the play vivid and effective.

Forssell plays on different role levels in the "conventional" ventriloquist situation, in order to use the monodrama to describe a phenomenon at the psychological cum psychiatric level. The Doll proves to be "the stronger", but all the lines spoken on the stage come from the Man, and the events are his hallucinations. The "hallucinatory realism" to be found in *Charlie McDeath* initiates Forssell's development toward a more realistic drama.

The stage represents a stage, which is natural for a dramatist who has an anti-illusionist conception of the theatre; moreover attention is focused on the connection between the effort to present the theatre as pretence, as "pure" theatre, on the one hand, and the metadramatic technique on the other. With a combination of the stage which represents a stage and the sophisticated lines spoken by his characters Forssell also instils into the spectator a feeling of being simultaneously present and absent, and thereby a profound uncertainty.

In a symbolic interpretation, we may say that the play deals with a poet and his work: the Ventriloquist is "attached to" his Doll as a poet is to his words. The poet has lost his identity, being absorbed by his creation.

In principle, *Mary Lou* is a realistic play; here, as in his earlier plays, Forssell uses a person whom he has "met", which is in accord with his ideas on the dramatic theatre, and his enthusiasm for the theatre. The scene is set in a broad-

casting studio, and each time the lights change colour from red to green there is a shift as Mary Lou alternates between her everyday self and her microphone personality.

The play incorporates two controversies which shed light on Mary, her morals and her view of herself and the world, namely those with Karl and with Bob. In her dispute with Bob a veil of her dissimulation falls away: the flattery "at the green light". The dispute with Bob and Mary's play acting with him are more sophisticated than in the first scene, and the spectator's uncertainty about the true identity of the woman on the stage is exacerbated. Mary's simulation, which at first was crude, becomes increasingly subtle. Yet another veil is stripped away, that concerning her childhood and youth. Later, when she has betrayed Bob, all that remains is her treachery, which corresponds to her loneliness. This is not still another guise but Mary Lou's "reality".

The spectator has difficulty throughout in distinguishing between the intervening mask and the bare face. By combining conflicting attributes in a single human being – Mary – Forssell mediates a perception that contrasts such as heat and cold, deceit and loyalty, are merely facets of the same reality, as are life and death, cowardice and courage etc.

The play has connotations of the nonalignment debate. Forssell's conception of the artist as a Fool, and his view of extremes as merely different aspects of the same reality, may be regarded as an expression of his nonalignment. Mary, like him, refuses to adopt any specific ideology. She is so lacking in commitment that she can betray her country – but this is only one facet of the play's message. The essential point is the other side – namely the theme of the unreasonable consequences. In *Mary Lou* Forssell illustrates that the consequence of incomprehension is unreasonable, that the individual who is alien to everything but himself will end in total isolation.

The last play to be treated in this study is *The Sunday Promenade* from 1963. According to Forssell's own comments it is derived in the main from family legends, but also reminiscent of Hjalmar Bergman, and, above all, of Chekhov.

The entrance of the gypsy becomes a kind of projector, which shows us both Coriander's dramatic features and the other roles; indeed with his guise and his capers etc. Coriander provides a link between *The Sunday Promenade* and the theatrical theatre. The dramatic features of Coriander are reminiscent of, *inter alios,* Admetus, and he too is an escapist and a dreamer, a visionary who lacks awareness. Furthermore he – like Admetus – is a poet, albeit a feeble one. Coriander's fantasy is rooted in a terror of reality, and since he lives amid fancies he is lonely, even though he tries to conceal his loneliness behind a mask of grandiosity. Nevertheless, despite his egoism and inner emptiness he is oddly innocent. Add his incontestable charm and we have a complicated character, at

once sympathetic and repulsive etc.

The Sunday promenade is one of the escapistic pranks inherent in the only reality Coriander is willing to face, since it imposes no fetters on his emotional life. It is a figment of his imagination, subordinate to his laws. During the promenade we learn more of the other characters, and the discussions round the camp fire become a meeting of minds, where the characters reveal their inmost thoughts. In the inmost "box" of fancy and simulation Grandmother tells her story, and there we find the same fear of death as in Forssell's Punch and Judy show, and *The Coronation.*

For Coriander the promenade is a ritual of fancy, and therefore real. The ritual feature of the promenade justifies its comparison with the rites of an order, and with the ritual in Bellman's chapter. The mention of Bellman in the play prompts a comparison with *Fredman's Epistles,* and we there find that Coriander, like Fredman, solves the problem of lack of properties and side-scenes by acting the part of a kind of cicerone or compère.

Carl Michael loses consciousness, and when Coriander then says that the characters must retrogress an equal number of turns we become uncertain and hesitant. The uncertainty is exacerbated by our ignorance of Carl Michael's condition, whether he is simulating death etc. At this point Coriander is on the verge of losing control, but by eventually "conjuring" his son back to life he regains it. Nevertheless Carl Michael eventually dies, and this time Coriander does not prevail over reality.

The living room may be seen as an image of the world. Mankind is enclosed in one room. The flight of the Coriander family to the haven of the imagination in the form of the Sunday promenade reflects the isolation of these middle class individuals from reality. The family represents the life in a small Swedish town at the turn of the century, and this small town is in turn a reflection of an universal reality: *The Sunday Promenade* deals with the difficulties we face in escaping from our own world, our living room, our egoism.

The Sunday Promenade can also be interpreted as a kind of allegory of the relationship of the theatre and the artist to fantasy and reality. Just as a play is performed night after night so the ritual promenade is repeated Sunday after Sunday. Nevertheless, as in *Mary Lou,* Forssell shows what the theatre must *not* be: *The Sunday Promenade* stands for a suggestive and dormant theatre, but the theatre must not be an innocent Sunday amusement but should assail and arouse us.

(Translated by T. J. M. Gray)

Noter

Inledning: Något om bakgrunden

1. *Moderne svensk litteratur,* 1973, s. 119. Många ytterligare exempel finns. Här skall jag bara ge ett. O. Lagercrantz skriver i sin rec. av *Telegram, DN* 8.11.1957, att många av Forssells dikter "vetter åt skådespelarkonsten, ter sig som monologer från en scen där man får ana sig till att skådespelaren ständigt byter dräkt. (---) Orden ropar efter puder, smink och rampljus".
2. *Telegram,* 1957, s. 48ff. och *Show, Teater* 2, s. 320f. Vid ett samtal inför publik som Forssell och jag förde på Västerås stadsbibliotek 24.1.1978 sade Forssell att många människor främst tänker på honom som lyriker, men att han gjort mycket dramatik och att också hans dikter ofta är dramatiska. – Om en text finns i *Teater,* 1977, anför jag därifrån i första hand. Finns texten inte i *Teater* men i *Nedslag,* 1969, eller i *En bok för alla människor,* 1975, anför jag därifrån.
3. Forssell talade om sina cirkusminnen också vid framträdandet på Västerås stadsbibliotek 24.1.1978. Se också *Expr* 14.8.1974. Forssell såg också tidigt kasperteater på Djurgården, men upplevelsen av den var föga lustfylld. Se nedan, IV:10.
4. Också vid vårt samtal 10.1.1974.
5. Uppgifterna är Forssells i *DN* 17.4.1961, även i *Nedslag,* s. 78, samt på ljudband nr 4 till Holm, I., Lindström, G., Nordqvist, A., *Litteratur* 1, antologi för gymnasiet, 1966, "Lars Forssell berättar". De finns också i Holm, B., *Gästa Oswald,* 1969, s. 28.
6. Brev till mig 2.2.1975 och 22.4.1976. Om kurserna i Mullsjö dessutom brev från L. Forssell till L. Bergérus 27.6.1971, intervju *DN* 25.2.1968 (Jolo) samt art. av M. Allwood, *GP* 21.4.1971.
7. Två intervjuer: *DN* 25.2.1968 (Jolo) och *Vår kyrka* 1962, h. 46, s. 16 (Margit Strömmerstedt); H. Sten, *VJ* 1958, h. 13, s. 45; M. Allwood, *GP* 21.4.1971; O. Lagercrantz, *Svenska lyriker,* 1961, s. 150 samt L. Forssell i radiosamtal med förf. L. Gustafsson 27.12.1971. Notiser om USA-vistelsen dessutom passim.
8. Betr. Forssells Paristid: Av Forssell: programblad till Atelierteaterns i Göteborg föreställning av *Kröningen* 1960, *DN* 8.4.1967, även *Nedslag,* s. 21ff., *Expr* 5.5.1968, även *Nedslag,* s. 153f., *Expr* 26.12.1970, även *En bok för alla människor,* s. 199ff., *Femina* 1976, h. 13, s. 67ff., *Vi* 1976, h. 38, s. 11, brevet 3.3.1976. Intervjuer och samtal: band nr 4 till Holm, I. m. fl., *Litteratur* 1, "Lars Forssell berättar", *Idun/VJ* 1962, h. 14, s. 40 (U. Florén), ett TV-program 3.1.1972, *VJ* 1975, h. 19, s. 49 (U. Florén), *Entré* 1975, h. 4, s. 13, radioprogram 30.10.1975 där Forssell och B. Wolgers samtalade, och våra samtal 24.1.1978, 1.11.1978 och 3.11.1978.
9. För framställningen om rysk teater har jag använt Bergman, G. M., *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925,* 1966, s. 327ff. och Hildebrand, O., *Harlekin Frälsaren. Teater och verklighet i Nikolaj Evreinovs dramatik,* 1978, s. 34ff.
10. För avsnitten om Pirandello och om den franska teatern t. o. m. Dullin har jag använt bl. a. Bergman, G. M., *a. a.,* s. 60ff. och 399ff.
11. Jmf I. Bergmans film *Gycklarnas afton,* 1953.
12. Jmf betr. Strindberg Brandell, G., *Från 1870 till första världskriget,* 1974, s. 90 och 97. Bd 1 i

Brandell, G. & Stenkvist, J., *Svensk litteratur 1870–1970.* För övrigt har jag vad gäller översikten över den moderna teaterns framväxt fått många uppslag direkt av Brandell.

13. Jmf formuleringar som exempelvis denna hos M. Lamm, *August Strindberg,* andra reviderade uppl. 1948, s. 273: "Det är Stockholmsluften som ger Midsommar dess värde".
14. *Spelhuset. En monografi över Hjalmar Bergmans drama,* 1971, s. 33 och 54.

Kapitel I. Forssells idéer om drama och teater

1. Författaren och dramat

1. Delar av båda uppsatserna finns också i Malmö stadsteaters programblad till *Sverige Sverige eller Borgerlighetens fars,* 1967, och delar av "Teaterdrömmar" i Dramatens programblad till *Flickan i Montreal,* 1967. Jmf betr. Molière och musiken L. Rindbergs intervju i *ÖstersP* 26.2.1968.
2. Se *DN* 2.8.1956. Även i *Dramaten* 1970/71, h. 8, s. 24.
3. Forssell kallar *Gustaf Adolf* "ett underbart förbrechtskt stycke av Strindberg som aldrig spelas", *Expr* 15.2.1968. Även i *Nedslag,* s. 121 och *Teater* 2, s. 407. Han nämner dramat upp skattande också i L. Rindbergs intervju i *ÖstersP* 26.2.1968, medan han där, liksom i en osignerad intervju i *Scen och salong* 1968, h. 2, s. 24, säger att *Kristina* är ett av Strindbergs sämsta dramer. I citat rättar jag uppenbara stavfel som här: Förken Julie.
4. Brev till L. Bergérus 27.6.1971. Parentesen i slutet hör till citatet. Ett tidigt uttalande av Forssell om Strindbergs stil, *DN* 7.9.1955, lyder: "Polerna i Strindbergs stil är å ena sidan den komiska eller skenbart vansinniga överdriften och å andra sidan en nästan försonlig, gossaktigt charmerande självironi."
5. H. Sjögrens intervju i *KvP* 6.8.1967. Redan 1956, i programbladet till Dramatens föreställning av *Kröningen,* skriver Forssell, s. 5: "Rytmen och pausen – och jag menar inte bara den mellan akterna i skådespelet – är lika viktiga element inom teatern som inom lyriken och musiken." I *Expr* 3.3.1967 säger han: "Frågan är om svensk teater i fortsättningen skall fortsätta att vara de stora uttolkarnas teater, de sköna ljussättningarnas teater och den långsamma, njutningsfullt långsamma, oändligt långsamma, rofyllt långsamma gungande rytmens teater." Även i *Nedslag,* s. 118f. och *Teater* 2, s. 404.
6. I brev till mig 2.2.1975 säger Forssell: "Brechts pjäser har alltid tyckts mig överskattade i jmf med hans poesi som är ojämförlig."
7. På en fråga som jag ställt med anledning av just detta uttalande, om vad Forssell särskilt tänkt på i Brechts program, svarar Forssell, ib.: "Det där om Brecht är nog ett rätt löst påstående. Jag tänkte nog på hans teser att teatern inte bör vara *indoktrinerande* utan 'tankeväckande'."
8. Expr 19.4.1965. Även i *Nedslag,* s. 115. Forssell har bekräftat mitt antagande att han tänker på rytmen, musikaliteten (och känslodjupet). Brevet 2.2.1975. Jmf U. Floréns intervju i *VJ* 1975, h. 19, s. 49 där han nämner Claudel bland utländska författare som betytt mycket för honom.
9. Samma sak återkommer 1977 i tanken att författaren behöver scenanvisningar som sällskap. "Sen blir alltihop tvärtom om dramat en gång sätts upp. Vad gör det?" Uppsala-Gävle stads teaters programblad för våren 1977, s. 9, varifrån jag anför, och *Femina* 1977, h. 10, s. 74.
10. Redan 1948, i art. "den anonyma dikten", *Utsikt,* h. 7, s. 4, skriver Forssell: "Överhuvudtaget: att befria poesien från dess kosmiskt lysande helgongloria: och teoretiskt betrakta diktande som hantverk." I programbladet till Atelierteaterns föreställning av *Kröningen* 1960, s. 4, säger han: "Publiken och pressen får avgöra vad som är bra och dåligt i en författares verk.

/ Där står författaren utanför." Publiken är alltså domaren, men den samtida publiken dömer inte alltid rätt. Vid framträdandet i dåvarande Stifts- och landsbiblioteket i Västerås 10.1.1974 uppmanade Forssell åhörarna att inte vänta sig för mycket av författare. Det som samtiden uppskattar kan sedan visa sig vara dåligt. Under samtalet samma dag sade han mig att hemma hos Erik Gustaf Geijer samlades man och grät åt "Kors på Idas grav". Själv kan han på samma sätt gripas av t. ex. Edith Piaf, vilket framtiden kanske kommer att skratta åt liksom vi skrattar åt tårarna över "Kors på Idas grav".

11. I Busk Rut Jonssons intervju i *OoB* 1962, s. 355, säger Forssell: "Jag har alltid haft teater inom mig."
12. I "Molière och den atonala teatern" menar Forssell, *Teater* 2, s. 388, att det vilar en förbannelse över teatern som gör att många människor skyr den som pesten. I I. Björksténs intervju i *Entré* 1975, h. 4, s. 16, säger han: "Jag hatar egentligen TEATER, allt det där omkring, det där löjliga, skådisar som är neurotiska brudar, självupptagna gossar." Och med en paradox: "Att hata teater är ingen dum utgångspunkt för en teaterman". *Expr* 19.4.1965. Även i *Nedslag,* s. 115. – Forssells inledningar till Radioteaterns Molière-föreställningar anför jag från manuskript där inget annat anges.
13. H. Sjögrens intervju i *KvP* 6.8.1967. Annorlunda uttryckt finns samma tanke i ett brev till Y. Scherdin, 27.10.1970: "All teater är, åtminstone så länge förf. finns till hands, gruppteater." Att Forssell annars är kritisk mot den form av gruppteater som växte fram hos oss på sextitalet visar en art. i *Expr* 4.7.1965, även i *Nedslag,* s. 128, där han säger att därmed menas en grupp divor, ofta "tämligen amatörmässiga och talanglösa divor". Betr. hur dramatikern "spelar" sin teater: se nedan, I:5.
14. Skrivet 16.8.1963 och publicerat i Dramatens programblad till *Söndagspromenaden.* Även i "Teaterdrömmar". I *Teater* 2, s. 399f.

2. Regissören och skådespelaren

1. *Prisma* 1949, h. 6, s. 16ff.
2. *DN* 27.9.1955. Även i *Nedslag,* s. 107ff.
3. Även i *Teater* 2, s. 401ff.
4. *DN* 27.9.1955. Även i *Nedslag,* s. 109.
5. Teaterbroschyren *Julius Caesar,* 1908. I *SS,* 1912–21, bd 50, s. 128f. Jmf J. L. Styans uppgift att B. Shaw hade för vana att krydda manuskriptet till uppsättningen med musiktermer som en erinran om den kontrast och omväxling han önskade av skådespelarna. I *The Dramatic Experience,* 1965, reviderad uppl. 1975, s. 38.
6. Skrivet 1948, publicerat 1949. Här anfört efter Brecht, B., *Schriften zum Theater,* 1957, s. 153f.
7. *DN* 27.9.1955. Även i *Nedslag,* s. 108.
8. *FiB* 1953, h. 13. Även i *Nedslag,* s. 106.

3. Den komplicerade rollen

1. Se t. ex. Forssells Keaton-art., *Expr* 2.6.1969. Även i *En bok för alla människor,* s. 91ff.
2. Ett ex.: Vid samtalet 10.1.1974 sade Forssell mig att Karloff som Frankensteins monster har en mycket stark tjuskraft. Andra har sökt kopiera honom men ingen har lyckats, påpekade han.
3. Se t. ex. Forssells Tati-art., *Expr* 2.5.1968. Även i *Nedslag,* s. 148ff.
4. 1953 och 1963. I detta kap. hänvisar jag till den reviderade versionen från 1963.
5. Jmf vad Forssell skriver i *DN* 7.9.1955: "Knut Jaensson har en gång – i samband med Chap

lins 'Monsieur Verdoux' - papekat det besynnerliga i att en människas skräck kan skildras ge nom en anhopning av enbart komiska detaljer. Detta är i själva verket ofta Strindbergs metod i objektiverade självbekännelser som 'En dåres försvarstal'." Knut Jaenssons papekande finns också i *Chaplin,* s. 78. Clownen Jac nämns på fler ställen i *Chaplin:* s. 19, 25, 66f., 72f.

6. Samma uppskattande uttryck i H. Sjögrens intervju i *KvP* 6.8.1967 och inl. till Radioteaterns *Den inbillade sjuke* 5.4.1970. Vid det offentliga framträdandet i Västerås stadsbibliotek 24.1.1978 nämnde Forssell att Molière nog var den författare han helst skulle vilja tala om, och att han hade planer på en bok om Molière.
7. J. Cornells intervju i *KvP* 15.9.1963. Att Forssell säger sig ha lärt av Molière framgår också av intervjun som finns på ljudband nr 4 till Holm, I., m. fl., *Litteratur* 1, "Lars Forssell berättar", och av mina samtal med Forssell 10.1.1974 och 9.5.1977. Sin kärlek till Molière betonade Forssell i inl. till Radioteaterns *Den inbillade sjuke* 5.4.1970, och vid samtalet 9.5.1977 nämnde han dels den stora betydelse som översättningarna haft för honom, dels att hans favo rit fortfarande är *Äktenskapsskolan.*
8. Y. Scherdin använder i sin uppsats *En presentation av Lars Forssells komedi Borgaren och Marx,* framlagd vid litteraturhistoriska trebetygsseminariet vid Uppsala universitet vårtermi nen 1971, uttrycket "atonal person", s. 7.
9. Forssell använder ordet också i sin Chaplinbok där han i en jämförelse med folkvisan skriver att den sene Chaplins och vår underliga tröst är att vi måste skratta också åt Monsieur Ver doux trots att folkvisan fått en atonalare karaktär, s. 83.
10. Jmf inl. till Radioteaterns *Borgaren som adelsman* 1.3.1970: "I Kritik av Hustruskolan (---) säger Molière helt vist, att det finns ingenting som hindrar att en komisk person också har sympatiska drag. Han tänker på Arnolphe." Jmf också vad Forssell skriver i programbladet till Atelierteaterns *Kröningen* 1960: "När jag skrev den var jag uppfylld av idéen att man skulle kunna framställa en feg människa sympatisk, en människa som vägrar att dö nästan som en hjälte."
11. I inl. till Radioteaterns föreställning 7.12.1969 av *Don Juan* säger Forssell: "Bland Molières komedier brukar man räkna med tre mästerverk: Hustruskolan, Tartuffe och Misantropen. Jag undrar om inte Don Juan eller Stengästen också hör dit, men det är en tragedi."
12. *SS* 50, s. 23. Strindberg hänvisar också till sin sista *Blå Bok.* I *Memorandum,* s. 40 säger han att han aldrig tyckt om Molière. Jmf Förordet till *Fröken Julie, SS* 23, s. 103, där han menar att sättet att se människorna enkelt kvarsitter hos Molière.
13. Samma syn på Molières roller har Forssell i H. Sjögrens intervju i *KvP* 6.8.1967.
14. *Nedslag,* s. 122 och *Teater* 2, s. 407.

4. Föreställningen och publiken

1. Betr. cirkus och Kar de Mumma-revyerna: Jmf ovan, Inledning.
2. Jmf "Teaterdrömmar". I *Teater* 2, s. 398f: "Teatern finns i rummet, inte som filmen inne i en projektor. Det är dess styrka."– Forssell jämför i *Expr* 11.7.1975 fotbollsspelaren med skåde spelaren pa teatern. För bada är det ögonblicket som gäller, "det är här och nu som räknas, medan matchen pagar och publiken är där". Då gäller det att vara kvick och slagkraftig, inte senare i omklädningsrummet. Art. även i *En bok för alla människor,* s. 133.
3. Vid vart samtal 10.1.1974 sade Forssell att han hade fascinerats oerhört av en filmatisering av Laxness' roman *Tidens gång,* som under titeln *Fisken kan också sjunga* visats i TV 8-9.1.1974. Det var gripande. Man hade bara ställt upp kameran och filmat rätt upp och ner. Inga kameravinklar och sånt. Det behövs ju inte. Så enkelt kan det göras, sade Forssell.
4. s. 64. Kap. "Vergnügungstheater oder Lehrtheater?", underrubriken "Das epische Theater".

Skrivet omkring 1936. Det kan vara värt att nämnas att också hos Shakespeare och Molière finns betonandet av att teaterföreställningen förutsätter publiken, att det är effekten på publiken som är det viktiga.

5. G. Brandell har sagt mig att han på *Deux Ânes* upplevt att en skådespelare innan föreställningen börjat och framför ridån, förolämpade publiken på olika sätt. – F. ö. betr. Forssells Paristid: ovan, Inledning. Forssell har berättat om *Två åsnor* i TV 3.1.1972, i radio tillsammans med B. Wolgers 30.10.1975, på ljudbandet *En kväll med Lars Forssell,* talbok, samt "Fran cabaret till söndagspromenad". I programbladet till Göteborgs stadsteaters föreställning av *Söndagspromenaden* 1969. Även "Sträckan från cabaret till söndagspromenad". I *Scen och salong* 1970, h. 1, s. 6f., varifrån jag i fortsättningen anför. Talboken *En kväll med Lars Forssell* saknar datering men är enl. uppgift i brev till mig från Helsingborgs stadsbibliotek 16.5.1978 inspelad där 1963. Dateringen styrks av Forssells kommentarer i talboken till då aktuella kulturpolitiska händelser.
6. Också i *Dramaten* 1970/71, h. 1, s. 4f. I en TV-intervju 19.3.1971 med anledning av invalet i Svenska Akademien 12.3.1971 säger Forssell att han vill ha en självföraktets och föraktets tea ter som en reaktion mot självbelåtenheten hos dem som tror att de provocerar publiken men egentligen bara flirtar med den. Här anfört efter Bergérus, L., *Christina Alexandra av Lars Forssell,* uppsats framlagd vid litteraturhistoriska trebetygsseminariet vid Stockholms universitet höstterminen 1971, s. 21.
7. De tre citaten betr. Montherlant från inledningen till Radioteaterns *Don Juan* 7.12.1969, *Expr* 21.8.1966 och *Idun/VJ* 1964, h. 50, s. 38. Forssell nämner Montherlant också i "Teaterdrömmar". I *Teater* 2, s. 397. Också i Efterord till *Galenpannan,* orig. s. 163.
8. I *Teater* 2, s. 385, står det "krävde", vilket är ett uppenbart tryckfel.
9. Programbladet till Dramatens *Kröningen* 1956, s. 6. Jmf att Forssell i *Entré* intervjun 1975, h. 4, s. 16, påpekar att teatern för honom är ett gift, ett heroin.
10. *Den inbillade sjuke,* 5.4.1970, resp. *Hustruskolan,* 5.10.1969. I inl. till Radioteaterns *Misantropen* 4.1.1969 talar Forssell om den fläkt av tragik som där finns i det komiska. "Den hastiga skuggan av kärlekens vinge som drar över scenen, och försvinner." Några andra ex. på tillfällen då Forssell talar om samspelet tragiskt komiskt: se ovan, I:3, *Chaplin,* s. 45f., 57 och 63, *Expr* 20.11.1965 eller *Nedslag,* s. 143ff., *Expr* 2.5.1968 eller *Nedslag,* s. 149ff. Ex. utanför dramatiken: Forssells bok om målaren Torsten Andersson, 1963, s. 13.
11. *Schriften zum Theater,* s. 64. Fjärmningseffekten är dock ingen Brechtsk uppfinning, vilket Brecht inte heller påstått. Den har funnits i olika former under olika epoker före Brecht. Se t. ex. Esslin, M., *Brecht. A Choice of Evils,* 1959. Av Esslin reviderad uppl. *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters,* 1970, s. 165.
12. Enligt Esslin, M., *a. a.,* s. 169, har Brecht något missuppfattat Aristoteles eftersom den grekiska tragedin som Aristoteles talar om också är Brechtsk, episk.
13. *Christina Alexandra – en studie i Lars Forssells skådespel.* Uppsats framlagd för litteraturhistoriska trebetygsseminariet vid Göteborgs universitet, vårterminen 1969, s. 5f.
14. Forssell uttalar sig uppskattande om *Mutter Courage* också i *Expr* 6.3.1966. I *Nedslag,* s. 146.
15. En teaterföreställning som får folk att tänka själva är en välsignelse, heter det i en *Expr* artikel 17.12.1970, och i *Entré*-intervjun 1975, h. 4, säger han dels att man skall spela fortare och överlata at publiken att tänka, s. 13, dels att han föredrar teatern framför filmen bl. a. för att askadaren maste spetsa öronen mer på teatern och att teatern därigenom kan få honom att tänka, s. 16. Jmf Forssells ord i brevet till mig 2.2.1975: "Det var ju det jag ville./Man skulle sätta sig upp. Kapprak, och börja fundera."
16. Jmf den osignerade intervjun i *Scen och salong,* 1968, h. 2, s. 24, där Forssell påpekar: "Det

är 'inne' att skriva om Vietnam. Jag vill vara ute – i det fria."

17. Inl. till Radioteaterns *Misantropen* 4.1.1969. I inl. till Radioteaterns föreställning av *Amphitryon* 1.2.1970 säger Forssell att unga kritiker brukar säga om samhällskritiska författare som de ogillar att de 'slår åt alla håll', varmed menas att de inte entydigt tagit ställning för socialismen mot kapitalismen eller så". I radioprogrammet *Spektakel* 5.9.1970, protokoll, där han intervjuas med anledning av premiären på *Borgaren och Marx,* säger Forssell att "så där att man slår åt alla håll. Det läser jag alltid, alltid".
18. De två hänvisningarna till *Teater* 2 gäller också resp. *Expr* 15.2.1968/*Nedslag,* s. 121 och "Teaterdrömmar". Jmf Forssell i den osign. intervjun i *Scen och salong* 1968, h. 2, s. 24. Vidare: "Teaterdrömmar". I *Teater* 2, s. 394: En person som är i livet blir på scenen ett skenliv, en dålig reproduktion. "Brecht och Weiss har insett detta."
19. Betr. den absurda teatern: Den som vill ha dessa summariska nedslag ytterligare belysta kan t. ex. gå till Esslin, M., *The Theatre of the Absurd,* 1961.
20. *Expr* 15.2.1968. Även i *Nedslag,* s. 121f. och *Teater* 2, s. 407. Se också K. Matz' intervju i *Expr* 17.2.1968 och L. Rindbergs i *ÖstersP* 26.2.1968. I radions *Teaterkrönika* 12.1.1968, protokoll, säger Forssell att sådana figurer som Christina och Shakespeares kungar var totalt ohämmade. Därför har de ett tydligt dramatiskt mönster, ligger dramatiskt sett så bara. "De är lika nakna som 4–5-åriga barn i sina reaktioner." Den totala hämningslösheten hos sådana primitiva gestalter fascinerade mig då jag skrev *Christina,* säger Forssell.
21. Inl. till *Misantropen* 4.1.1969, resp. *Tartuffe* 2.11.1969. Tanken varieras i inl. till *Hustruskolan* 5.10.1969: "Vi skrattar åt det komiska vi känner igen från andra men vi tiger still när vi känner igen det från oss själva."
22. Jmf H. Sjögrens rec. av Lunds studentteaters föreställning av *Kröningen, KvP* 24.1.1958.
23. Denna syn på teatern som ett instrument att förändra människan utesluter inte, vare sig hos Brecht eller Forssell, en vilja att dessutom göra teatern underhållande. I intervjun i radions *Teaterkrönika* 12.1.1968, protokoll, påpekar Forssell: "Vad jag tycker är väsentligt, och det har ju till och med en sådan auktoritet som Brecht påpekat gång på gång, är att man har inte på teatern att göra (---) om man inte försöker vara underhållande." I en annan intervju, *Scen och salong,* 1968, h. 2, osignerad, säger Forssell: "För – som Brecht också har sagt fast det sällan citeras – teaterns första uppgift är dock inte att undervisa utan att underhålla." Att Forssells hänvisning till Brecht är riktig framgår av *Kleines Organon.* I *Schriften zum Theater,* s. 130 och 139. Jmf att Artaud däremot förkastade underhållningsteatern. Forssells yttranden här får dock inte hårdras. Dels är de gjorda i en mycket bestämd situation nämligen i samband med premiären på *Christina* och gäller detta drama. Dels är de givna muntligt. Slutligen står de isolerade ibland hans teateridéer och har inte stöd i andra yttranden.

5. Kommentar

1. En art. av K.-O. Eliasson om Norra Latin, *DN* 24.4.1972.
2. Holm, B., *a. a.,* s. 25ff., Forssell i *DN* 17.4.1961. Även i *Nedslag,* s. 78, och Forssell i intervjun på ljudband nr 4 till Holm, I. m. fl., *Litteratur* 1, "Lars Forssell berättar".
3. Enligt H. Sjögren i *KvP* 10.6.1967. Jmf Forssells uppgift i telefonsamtal 11.9.1978 att Bergman med sin entusiasm förmått honom att fortsätta skriva dramatik också när det känts som mest motigt.
4. Sjögren, H., *Ingmar Bergman på teatern,* 1968, s. 303 resp. 295.
5. Sjögren, H., "Ingmar Bergmans teater – rörelser i rummet". I *Perspektiv på teater,* red. U. Gran & U.-B. Lagerroth, 1971, s. 139. Jmf att Bergman säger att filmens suggestion för honom är "en kombination av rytm och ansikten, spännningar och upplösningar". I Björkman,

S., Manns, T., & Sima, J., *Bergman om Bergman,* 1970, s. 39.

6. Björkman, S., Manns, T., & Sima, J., *a. a.,* s. 231. På s. 237 i samma bok säger Bergman: "Min attityd till min konstutövning är att jag gör bruksartiklar. Om sedan någonting blir någonting mera, så är det roligt. Man jag arbetar icke 'sub specie aeternitatis'".
7. Sjögren, H., *Ingmar Bergman på teatern,* s. 310, resp. Donner, J., *Djävulens ansikte,* 1962, s. 7.
8. Sjögren H., *Ingmar Bergman på teatern,* s. 303f. Ytterligare en likhet: Synen på teater som spel och förställning har Forssell gemensam med Bergman. Se t. ex. Björkman, S., Manns, T., & Sima, J., *a. a.,* s. 113 och 264.
9. Forssell varierade tanken i telefonsamtalet 11.9.1978.
10. Forssell är intresserad av fotboll och en av anledningarna är att han menar att "en god fotbollsmatch är som god teater", att god fotboll som god teater bygger på artisteri och att publiken liknar en upplyst teaterpublik. *Expr* 11.7.1975. Även i *En bok för alla människor,* s. 133.
11. "Lars Forssell berättar", ljudband 4 till Holm, I. m. fl., *Litteratur* 1. Betr. Brecht: Se Sauters, W., *Brecht i Sverige,* 1978, s. 106ff, J. Stenkvist har gjort mig uppmärksam på Brechts betydelse i svenskt teaterliv under femtitalet.
12. "Till självförsvar", *DN* 19.7.1961. Art. är ett inlägg i debatten om "Lars Forssells masker" som fördes i *DN* i juli 1961 med inlägg av bl. a. O. Lagercrantz och Forssell. Den syn O. Lagercrantz förde fram finns i hans *Svenska lyriker,* s. 147ff.
13. Band nr 4 till Holm, I. m. fl. *Litteratur* 1, "Lars Forssell berättar".
14. J. Stenkvist har gjort mig uppmärksam på att utgångspunkt och tidssituation var olika betr. tredjeståndpunktsdebatten och trolöshetsdebatten.
15. Jmf Junker, H., *Drama und „Pseudodrama". Studien zur theatertheoretischen Reflexion in Eugène Ionescos Victimes du Devoir,* 1971, s. 69, not 25.
16. I Furhammar, L., *Fem essäer om film,* 1964, och i omarbetat skick i *Från skapelsen till Edvard Persson,* 1970, varifrån jag anför.
17. B. Holmqvist använder den definitionen på metateater i brev till mig 13.1.1976.
18. *SAOB* anger att förledet *meta-* är identiskt med den grekiska preposition som betyder "mellan", "efter", och betecknar för det första "belägenhet mellan 1. efter 1. bakom (i rum 1. tid)", för det andra något "senare uppkommet 1. en förändring 1. förvandling". För det tredje används förledet enligt *SAOB* i benämningar på vetenskaper angivande "en högre vetenskap av samma natur, men avhandlande problem utanför dennas gränser o. av mera fundamental art", bd 17, 1945, sp. M 853. G. Printz-Påhlson skriver i den essä som givit namnet åt essäsamlingen *Solen i spegeln,* 1958, om de fyra tendenser som varit verksamma i den modernistiska poesin. Som den fjärde nämner han "den kritiska eller *metapoetiska* synen på poesin. Tanken på poesin som en kritik eller kommentar till sin egen tillblivelse eller sitt eget medium", s. 23, och han hänvisar till nykritiken, till de "semantiska modevetenskaperna", till Pound och Eliot, s. 36. Jmf Stenkvist, J., *Den nyaste litteraturen,* 1975, s. 34f. och 156. Bd 3 i Brandell, G., & Stenkvist, J., *Svensk litteratur 1870–1970.* – L. Abel säger i sin bok *Metatheatre, A New View of Dramatic Form,* 1963: "ONLY CERTAIN PLAYS tell us at once that the happenings and characters in them are of the playwright's invention, and that (---) they were found by the playwright's imagination rather than by his observing the world", s. 59. Dramer av denna typ förtjänar ett särskilt namn: "I call them *metaplays,* works of *metatheatre* /mina kursiveringar/", s. 61. En del av de dramer Abel nämner kan betecknas som exempel på play within a play, men denna term betecknar bara ett grepp, inte en slutgiltig form, skriver han. Metadramer handlar om livet som redan teatraliserat, dvs. rollerna i dem visste att de var dramatiska innan författaren märkte det. De har ursprungligen dramatiserats av myt, legend, av sig själva, s. 60. Tartuffe och Hamlet är själva dramatiker, i stånd att göra

andra situationer dramatiska än dem i vilka de själva först placerades, s. 62. Abel använder alltså begreppet utifrån en närmast filosofisk, spekulativ utgångspunkt. De som brukar uttrycket metateater hänvisar ibland till Abels bok när det gäller själva ordet.

19. Givetvis finns svårbedömda gränsfall. I *Narren som tillhörde sina bjällror* kan man sålunda betrakta Narren som en metadramatisk roll också av den anledningen att han vilar på åskådarens tidigare bekantskap med narrgestalten, nedan, II:1. Emellertid är denna citatkaraktär hos Narren inte avgörande för beskrivningen av Narren som metadramatisk roll, vilket däremot hans egenskap att alltid spela en eller flera roller är.

Kapitel II. Narren som tillhörde sina bjällror. Ett kasperspel

1. Kasperspelets första scen publicerades i *Utsikt* 1949, h. 5, s. 7ff. och i *Ryttaren*, 1949, s. 29ff. De tre versionerna har något olika utseende, och av en jämförelse med versionen i *Narren* framgår att scenens utformning i *Utsikt* är den äldsta. Mellan *Narren* och *Teater* 1 sker nästan ingen ändring alls i hela dramat. När inget annat anges gäller sidangivelser till dramerna *Teater* 1. – Om *Narren som tillhörde sina bjällror* säger Forssell i I. Björksténs intervju i *Entré* 1975, h. 4, s. 13: "Den anger på sätt och vis tonen i hela min produktion." Något liknande också i brev till mig 27.12.1974.

1. Narrgestalten

1. Se Brandell, G., i *BLM* 1963, h. 10, s. 788ff. Även titelessän i *Konsten att citera och andra återblickar*, 1966, s. 7ff., varifrån jag anför. Jmf att I. Holm i *Drama på scen*, s. 130, säger att där Mefisto i Goethes *Faust II* uppträder förklädd till havsguden Phorkyas är han brutalare än i första delen. "Förklädningsnumret blir ett *citationstecken* /min kursivering/ som anger rollens art".
2. Se Lång, H., *Dikt att förklara*, s. 256 och Vinge, L., "Om allusioner". I *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1972/73, h. 3, s. 143.
3. Jmf att R. J. Nelson i samband med Molières *L'Impromtu de Versailles*, 1663, säger: "the actor wears the mask of an actor." *Play within a Play. The dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouilh*, 1958, s. 63.
4. Jmf E. Leisers rec. i *Perspektiv* av föreställningen på Uppsala stadsteater, 1953, h. 4, s. 173. Jmf också bruket att kalla de stående rollerna i commedia dell'arte för masker, och att de flesta av dem också bär ansiktsmask.
5. Ordet använder L. Furhammar i samband med metafilm i *a. a.*, s. 40.
6. Se A. Beijer i programbladet till föreställningen på Stockholmsoperan 1959 av *Borgare och adelsman*, s. 12.
7. Jmf ovan, s. 29 samt *Chaplin*, s. 26, 35, 87 och 104. Fr. o. m. nu anför jag från upplagan 1953.
8. Jmf att O. Lagercrantz i sin rec. av *Telegram*, *DN* 8.11.1957, skriver att Forssell har "lyssnat till narrbjällrorna i medeltida danslekar och i Chaplins filmer". Jmf också O. Lagercrantz' formulering i *Svenska lyriker*, s. 150: "Clownen i manegen, Chaplin med käpp och mustasch, narren med bjällror och i medeltida huva är ytterligare tre centrala Forssellska förklädnader."
9. Jmf ovan, s. 29. Vidare A. Liffners rec. av boken *Narren, AB* 1.12.1952: "Knut Jaensson har om Chaplin påpekat att denne kan skildra en intensiv ångest helt och hållet genom komiska effekter. Detta gäller inte sällan också om Forssell – i Narren." Att Forssell fäst sig vid Jaenssons ord framgår av hans "Försvarstal för en dåre", *DN* 7.9.1955.

10. Rec. av boken *Narren, ST* 22.10.1952. A. Liffner talar i sin rec. av boken, *AB* 1.12.1952, om "den både löjlige taskspelande och heroiske Narren" i *Narren som tillhörde sina bjällror.*

2. Kasper

1. Brevet 3.3.1976 samt det offentliga framträdandet i Västerås stadsbibliotek 24.1.1978. Jmf IV:10.
2. Motsvarigheter till vår kasperteater har inspirerat dramatiker utanför Sverige, exempelvis Ghelderode, Lorca och Ionesco. Det kan nämnas att Forssell i sin bok om Chaplin jämför Chaplin med Kasper i samband med *Monsieur Verdoux:* "Chaplin spelar här den medvetet naiva rollen av Kasper som ingenting begriper och som hör fel och som ställer allting på huvudet", s. 102.
3. Exempel: I Uppsala 1953 utan dockor, i Stockholm 1959 med Staffan Westerbergs dockor.
4. Betr. kinesiska askar: jmf Furhammar, L., *a. a.*, s. 23.
5. Avsnitt 3 i *Chaplin,* s. 35–44, publicerades i *DN* 15.3.1953 med rubriken "Filmfarsen och den tidiga Chaplin". – Jmf *Chaplin,* s. 51f. och 76.
6. Strindberg, A., *Gamla Stockholm,* s. 85. Jmf vad Forssell skriver i *Expr* 3.3.1967, även i *Nedslag,* s. 118 och i *Teater* 2, s. 404, i samband med *Flickan i Montreal*: "Jag har velat göra en politisk kasperteater, det är en hård klang när Kasper slår hustrun i huvet, det låter som ett pistolskott."
7. Ett samband mellan folklig dockteater och tidig filmfars finns i Lorcas *Buster Keatons promenad,* 1928, där spansk dockteater och amerikansk stumfilmsfars möts.

3. Låtsasspel

1. Samtalen 10.1.1974 och 11.9.1978 samt brev 2.2.1975 och 3.3.1976. I brevet 2.2.1975 står: "Bakgrunden till 'Narren' är Eliot's 'Sweeney Agonistes' (med vilken den äger pinsamma verifikatoriska likheter) och VIKTIGT! medeltidsfarsen Advokat 'Pathelin' som jag läste som litteraturstuderande i Sthlm hösten 46." I brevet 3.3.1976 står: "Och glöm inte 'Pathelin' som jag förut talat om. Läste den 1946 i litteraturhistoriekursen f. Lindberger." *Sweeney Agonistes* översattes i *Prisma* 1948, h. 5, av E. Lindegren och E. Mesterton, men på min fråga vilken version han närmast hade i tankarna när han skrev sitt kasperspel, svarade Forssell "Den engelska". I brevet 3.3.1976.
2. *Collected Poems 1909–1962,* 1963, s. 124.
3. Ej i *Utsikt* eller *Ryttaren:* Man lever så länge man narras.
4. Övers. E. Staaff. I *Världslitteraturen i urval och översättning.* Red. H. Schück, andra reviderade uppl., 1948–53, bd 2, s. 264.
5. Fordringsägarnas ankomst påminner om männens ankomst till Doris och Dusty i *Sweeney Agonistes,* s. 127ff. Jmf också att en av dockorna/rollerna i Strindbergs *Kaspers fet-tisdag* och i *Midsommar* heter Fordringägaren.
6. Till den "dissociativa" funktionen knyter Nelson åskådarens: 'like me, those onstage spectators are looking at a play, something unreal', till den "associativa": 'how can people who are looking at a play be unreal?'.
7. Narrens replik upprepas av en annan narr, s. 24. Att narra och narras är återkommande uttryck också i samband med Kasper i den traditionella kasperteatern. Harries uttryck finns i *Molière, komediant i Paris,* 1969, s. 158.
8. Jmf R. J. Nelsons resonemang i samband med *Hamlet, a. a.*, s. 30, och L. Furhammars i "Filmen i filmen". I *a. a.*, s. 23.
9. Se Carlson, H. G., "The Anti-hero in the Plays of Lars Forssell". I *Players Magazine,* 1963, h. 2, s. 39.

10. Jmf för Molière: Harrie, I., *Molière, (---),* s. 246.
11. Likaså vid telefonsamtalet 11.9.1978. P. Bergman påpekar i *AB* 7.6.1963 att Forssell uppehåller sig "i sina två första pjäser i en sorts Ghelderodevärld full av narrar, dräkter, blod och poesi". I brev till mig 1.10.1974 säger L. Muinzer: "Lars told me that he had read Ghelderode's plays, but did not comment upon any possible influence."

4. Liv–död

1. Jmf Stenkvist, J., *a. a.,* s. 21: "död och liv byter plats gång efter annan för att bli till förväxling lika." Jmf med vad M. Gustafsson säger om Forssells femtitalspoesi: "Söker man efter adjektiv att karakterisera Lars Forssells poesi, blir det idel motsatspar som kommer för en, varm—kall, tung–snabb, mjuk–hård." "Forssell vore ointressant om inte rädslan ständigt parades med längtan, äcklet med fascination. Båda existerar parallellt, i en diktning som är alltigenom ambivalent och som får liv just genom detta". "Forssell med tvekan". I *Femtitalet i backspegeln,* red. K. E. Lagerlöf, 1968, s. 17 resp. 20. De båda replikväxlingarna, s. 10f. och 13, saknas i *Utsikt* och *Ryttaren.*
2. Jmf att Döden är en av dockorna/rollerna i den traditionella kasperteatern. Jmf också Forssells Chaplinbok, s. 85: "Ett av de viktigaste dragen i Chaplins komik överhuvud är dess lek med döden, dess hastiga krumsprång mellan allvar och skämt".
3. Frågan ställer P. Bergman i en art. i *DN* 19.7.1954.
4. Betr. skräckfilmen: Se L. Furhammar, "Mönster bland monster". I *a. a.,* s. 121.
5. Den "skapande döden": Se Forssell, L., "den anonyma dikten". I *Utsikt* 1948, h. 7, s. 3. Jmf f. ö. Strömmerstedt, Monica, *Rädslans, saknadens och dödens funktion i Lars Forssells lyrik.* C1 uppsats i litteraturvetenskap, framlagd vid Stockholms universitet varterminen 1972, s. 4.
6. Jmf Carlson, H. G., "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 32ff.
7. Också pa ett annat ställe i *Gamla Stockholm,* s. 87f., återger Strindberg en dialog där någon (Mexikanaren) försöker lära Kasper ett sprak (mesopotamiska). I *Kaspers fet-tisdag,* s. 15f., vill Fordringsägaren lära Kasper stava till "rönässansdramer" med samma metodik som i Forssells dialog.
8. Jmf att Peter Szondi i *Theorie des modernen Dramas 1880–1950,* 1956, skriver att revyn presenteras som en föreställning som äger rum inför någon som står utanför. Det är inte ett spel *mellan* människor utan ett episkt spel *om* människorna, reviderad uppl. 1975, s. 51ff. Funktionen är alltså förevisande, vilket ju tjänar den Brechtska teaterns didaktiska syften. Jmf också L. Furhammars resonemang om att film i filmen före slutet av 1950-talet främst hör hemma i genrer där verklighetsillusionen är underordnad, t. ex. farsen, och hans påpekande att modernare "illusionsbrytartendeser" tar sig uttryck t. ex. i att skådespelarna apostroferar publiken. "Filmen i filmen". I *a. a.,* s. 24 resp. 40.
9. I *Three plays by William Saroyan,* 1943, s. 108 resp. 107.

5. Tolkning

1. Jmf rec. i *Arbt* 6.11.1952, I. Gustafson; *MT* 22.10.1952, Å. Nordin; *Perspektiv* 1953, h. 4, s. 174, E. Leiser; *SDS* 13.11.1952, D. Hjorth; samt B. Nilsson i programbladet till Malmö stadsteaters premiär 1967 på *Sverige Sverige eller Borgerlighetens fars,* s. 3 och 5.
2. Jmf Hoogland, C., författarpresentationen till Forssells *Födelsedagen.* I *Svenska radiopjäser* 1955, s. 25. Jmf Nilsson, B., "Rader om Forssell". I *Nedslag,* s. 10: "Hans dikter och dramatik springer ju tilldels fram ur en känsla av social identitetslöshet." Jmf ovan, I:5.

Kapitel III. Kröningen

1. Bakgrund

1. Ullberg, H., "Några moderna dramatiker". I Bergman, G. M. & Ullberg, H., redaktörer, *Teater,* 1963, s. 192, resp. Carlson, H. G., "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 36. E. Leiser kallar i sin rec. av Dramatenföreställningen av *Kröningen, Perspektiv* 1956, h. 10, s. 464, *Narren som tillhörde sina bjällror* "ett annat mörkt narrspel".
2. Mycket få ändringar har skett i *Teater* 1. Det kan nämnas att Forssell i *OBS!* 1954, h. 10, s. 15ff., publicerade "Keops-projektet. Ett skälmstycke", som innehåller ett meningsutbyte mellan Kungen och Statsministern. I brevet till mig 17.4.1976 säger Forssell att det är en lång version av ett litet samtal i *Kröningen.* "Jag strök det senare ur slutversionen. Jag kände att pjäsen inte orkade med också ett politiskt tema."
3. På min fråga om det förhåller sig så svarar Forssell jakande i brevet 3.3.1976.
4. Jmf att Forssell i intervjun 1975 i *Entré,* h. 4, s. 14, säger om *Kröningen:* "Jag var ju alldeles för ung för att skriva om ett så allvarligt ämne. Jag klarade det inte, men en snabb enaktare, då kunde det nog bli som *Euridice* i fågelperspektiv; Cocteau gjorde ju såna där 'flygfoton' över klassiker." Jmf att Forssell vid telefonsamtalet 11.9.1978 sade att han kände affinitet med Cocteau på femtitalet och läste och såg hans korta dramer med antika motiv.
5. Jmf E. Palmlund, "I modernismens bakvatten". I *MLFÅ* 1964, s. 225f.

2. Admetos

1. Jmf på ett bokstavligt plan den återkommande företeelsen att någon håller för ögonen på någon: Döden – Amman, s. 31, Alkestis – Admetos, s. 76, och slutligen Admetos själv som döljer huvudet i händerna och därigenom också sin syn, s. 82, vilket två gånger kommenteras av Herakles, s. 85f., som också imiterar en rädd människa som håller för ögonen, s. 86. På s. 82 säger Herakles: "Du vill vara blind! Du vill inte se."
2. "Existentialism och rollbyte i Fröken Julie. Ett samtal med Alf Sjöberg", red. U.-B. Lagerroth. I Lagerroth, U.-B. & Lindström, G., *Perspektiv på Fröken Julie,* 1972, s. 120.
3. Jmf att H. Sjögren i rec. av Lunds studentteaters föreställning av *Kröningen, KvP* 24.1.1958, säger att Admetos är "sin egen hovnarr". I förstudien till *Kröningen,* "Admetos och narren" i diktsamlingen *Narren,* s. 19ff., har däremot Admetos en hovnarr, och det är denne som talar i dikten.
4. Se Nordmark, D., *Alkestis-motivet i Lars Forssells drama Kröningen.* Uppsats framlagd vid litteraturhistoriska trebetygsseminariet vid Uppsala universitet, vårterminen 1968, s. 20.
5. Se Carlson, H. G., "The Anti-hero in the Plays of Lars Forssell". I *Players Magazine* 1963, h. 2, s. 39.
6. Jmf att T. Brostrøm, *a. a.,* s. 117, säger att Forssell använder E. Pounds *personae* i sin diktning.
7. *Psychologische Typen,* neunte, revidierte Auflage, 1960, bd 6, s. 505.
8. Jmf Nordmark D., *a. a.,* s. 20: "Han har inte hittat sitt rätta jag, men försöker kompensera denna brist med ett spel av attityder."
9. Essän "Om att läsa och skriva och om vad det är värt". I *BLM* 1974. h. 2, s. 96.
10. Det är påfallande, säger J. Stenkvist, "hur upptagen den unge Forssell är av narren, den identitetslösa och sig ständigt förvandlande individen". Sannolikt bekänner sig Forssell till "en poesi som ikläder sig roller och skråpuksansikten och som vill gestalta identitetslösheten genom att pröva ständigt nya identiteter". Stenkvist ser *Kröningen* som en "studie i ensamhet och dödsskräck, som på slutet förvandlar Admetos till 'Kung Ingen', även han en narr utan identi-

tet", *a. a.*, s. 20f. Som ett kuriosum kan nämnas att Forssell någon gång ser narrar också där sådana inte finns: I en art., "Barock och humanism", i *Femtital* 1951, h. 5, s. 9, beskriver han en bild som han säger föreställer bl. a. två narrar som flyr, kastande sina skallror. Narrarna skulle symbolisera de ovisa människor som inte förberett sig inför döden. Figurerna pa bilden, som finns atergiven i Friberg, A., *Den svenske Herkules*, 1945, s. 64, är i själva verket barn som lämnar sina leksaker och flyr.

3. Döden

1. Det kan nämnas att i Strindbergs *Lycko-Pers resa*, 1882, *SS* 9, är en av rollerna Döden. Se nedan, III:7.
2. Jmf Kerr, W., *a. a.*, s. 27f.
3. Jmf att H. Sjögren påpekar i sin rec. av Lunds studentteaters föreställning av *Kröningen, KvP* 24.1.1958, att "döden blir dubbelt skrämmande när han spelar hartsfiol och liksom djävulen i de medeltida moraliteterna uppträder som gycklare". Jmf Forssells formulering i inl. till *Modern fransk humor*, 1956, s. 10: "Ju mäktigare fursten, desto grymmare narren."
4. Se Oreglia, G., *Commedia dell'Arte*, övers. av manus I. Estrabaut, 1971, s. 57. L. Josephson menar i sin rec. av Dramatens föreställning av *Kröningen, SDS* 2.11.1956, att Döden är tänkt som en Harlekinfigur.
5. I samband med Döden som "utklädd", teatral roll kan det nämnas att det i *Femina* 1976, h. 52, s. 25, finns ett foto som föreställer en släktmaskerad under fyrtitalet där bl. a. Lars Forssell var med, utklädd till Döden.
6. *SS*, 1949–58, red. J. Edfelt, bd 9.
7. Se H. Sjögrens rec. av Lunds studentteaters föreställning av *Kröningen, KvP* 24.1.1958 och I. Harries rec. av Dramatens föreställning av *Kröningen, Expr* 3.11.1956. Att Den Druckne är just drucken tjänar den uppgift jag talar om – att göra honom till narr och att göra oss osäkra men det måste påpekas att det vore fel att tro att så alltid skulle vara fallet så fort en full person ur "folket" uppträder på scenen eller på film. Att påstå att exempelvis de berusade i gamla svenska pilsnerfilmer skapar osäkerhet när de yttrar sig vore alltför djupsinnigt.

4. Rollspel Döden – Amman

1. Jmf L. Josephsons rec. av Dramatens föreställning, *SDS* 2.11.1956.
2. Ropen på Admetos finns inte med 1956.

5. Rollspel Admetos – Amman

1. D. Nordmark skriver om förhållandet Admetos–Amman, *a. a.*, s. 24: "Hela dramat igenom (med undantag för den drömspelsartade vändningen i scen 9) präglas hans relationer till Amman i första hand av ömhet och tillgivenhet. Hon har varit hans barndoms sagoberätterska och det är till henne han vänder sig för att få tröst och ömhet."

6. Rollspel Admetos – Fadern – Trotjänaren

1. Euripides, *Alkestis*, övers. Hj. Gullberg, 1933, s. 69ff. resp. 81ff. Jmf I. Harries rec. av Dramatens föreställning, *Expr* 3.11.1956. Eftersom Forssell i *Utsikt* 1950, h. 1, s. 9, citerar Gullbergs företal, vet man att han känner till Gullbergs tolkning.
2. Varianter av typen finns också i den latinska atellanfarsen; hos Plautus, Miles gloriosus; hos Shakespeare, Falstaff; hos Molière, Argatiphontidas i *Amphitryon;* och hos Holberg, Jakob von Thyboe, 1725. Officern finns i Strindbergs kasperspel i *Gamla Stockholm, Kaspers fettisdag* och *Midsommar*.

3. Litet senare kallar han Admetos "din lilla konstnär", s. 69.
4. Jmf med den sista repliken i *Narren som tillhörde sina bjällror,* där Narren säger att han vill ha mat och undrar vad det blir, s. 27. Denna matglädje är ett utmärkande drag hos folkliga, "enkla", "lustiga" figurer alltsedan äldsta tider i dramatiken och fram över commedia dell'arte till bl. a. den glupske Kasper.
5. Jmf Nordmark, D., *a. a.,* s. 30: "Det finns hos Fadern, trots hans besvikelse och brustna fadersförhoppningar, ett drag av kärlek till sonen. Det är emellertid en kärlek som är rädd, som inte vågar sig fram av rädsla för döden."
6. L. Josephson påpekar i rec. av Dramatens föreställning, *SDS* 2.11.1956, att skildringen av Fadern som säger att han älskar sin son men inte vill offra sig, är ett sätt av många i *Kröningen* att illustrera den förljugna kärleken.
7. När jag frågade Forssell om han gör det avsiktligt, svarade han i brevet 3.3.1976: "Oavsiktligt eller avsiktligt kan vara samma sak."

7. "Drömspelet" Admetos – Alkestis

1. "farsen om Alkestis". I *Utsikt* 1950, h. 1, s. 10. Jmf ett commedia dell'arte-scenario återgivet av G. Oreglia, där Il capitano berättar hur han njutit kärlekens fröjder med Döden, *a. a.,* s. 109.
2. Jmf Carlson, H. G., "The Anti-hero in the Plays of Lars Forssell". I *Players Magazine* 1963, h. 2, s. 39.
3. D. Nordmark kallar scen 7 "en på scenen audiovisualiserad dröm", *a. a.,* s. 13.
4. Rec. av Lunds studentteaters föreställning av *Kröningen, Expr* 24.1.1958.
5. Admetos kallas poet s. 51, 67 och 82, diktare s. 56 och konstnär s. 69.
6. Jmf Carlson, H. G., "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 37 och E. Leisers rec. av Dramatens föreställning, *Perspektiv* 1956, h. 10, s. 464.
7. En av dikterna i *Telegram,* "Den döda Alkestis' sång för Admetos", s. 80ff., även i *Det enda vi har är varandra,* 1964, s. 56ff., är med några få ändringar hämtad ur scen 7, s. 55f. i *Kröningen* 1956, dvs. 77ff. i *Teater* 1.
8. Den som *läser* Spenders drama får visserligen reda på att det är en dröm, men denna kunskap undermineras av det återkommande "uncertainty".
9. Man kan finna fler likheter mellan de båda dramerna: I *Lycko-Pers resa* finns också en kröning, nämligen i början av fjärde akten, och kröningsceremonin har en nästan farsartad ton. Lisa och Per kallar varandra kung och drottning, s. 344. I fjärde akten möter Per Döden, s. 366. När Forssell meddelade mig att han lett seminariet med *Lycko-Pers resa,* tillade han: "Kan detta ha lämnat spår?", brevet 22.4.1976.

8. Herakles' spel

1. Jmf P. Bergmans art. i *DN* 19.7.1954.

9. Några slutord om *Kröningen*

1. Jmf E. Leisers rec. av Dramatens föreställning, *Perspektiv* 1956, h. 10, s. 464.
2. *Från 1870 till första världskriget,* s. 98. Bd 1 i Brandell, G. & Stenkvist, J., *Svensk litteratur 1870–1970.*
3. Programbladen till föreställningen av *Mary Lou* vid Stockholms stadsteater 1962, s. 21 och Malmö stadsteater 1967, s. 17, varifrån jag anför, resp. kommentar i *SvD* 28.2.1968 till *Christina Alexandra.*

1. Forssell skriver i brevet 27.12.1974 som kommentar till bl. a. mina ursprungliga planer att inte alls ta med *Prototyper* i undersökningen: "Charlie McDeath har kanske också sitt intresse." – Den version av dramat som tryckts i *Teater* 1 är praktiskt taget identisk med den i *Prototyper.*
2. Brevet till mig 22.4.1976 samt intervju i radions *Teaterronden* 30.5.1977. Jmf Forssell i *BLM* 1977, h. 4, s. 210.

2. Dockan

1. I *Christina Alexandra* återvänder Forssell sedan till dockan som roll i det att han där lägger in ett spel med dockor. I *Teater* 2, s. 134ff.
2. Talboken *En kväll med Lars Forssell* och framträdandet i Västerås 24.1.1978. Jmf L. Bäckströms rec. av boken *Mary Lou, UNT* 24.4.1963. Jmf att Forssell i diktsamlingen *Ändå,* 1968, s. 102, i ett annat sammanhang nämner E. Bergen och dennes docka. Märk också namnlikheten Charlie McCarthy – Charlie McDeath.
3. Också namnet *Charlie* McDeath kan ju föra tankarna till *Charlie* Chaplin.
4. Också på andra ställen i sin bok liknar Forssell filmfarsens figurer och Chaplin vid något slags dockor.
5. Givetvis finns också möjligheten att låta både Mannen och Dockan spelas av dockor.
6. Jmf baletten *Coppélia,* med musik av Léo Delibes, 1870.
7. Seidensticker, E., och redaktionen för *Life, Japan.* Övers. A. Sagnér, 1962, s. 93. Jmf M. Meschke som i *DN* 24.8.1977 berättar för S. Gottfarb hur han fascinerats av den japanska bunraku-tekniken, där huvudpersonerna är över en meter höga dockor som dockspelarna sköter med sina händer utan hjälp av trådar eller stavar. Det fantastiska med tekniken menar Meschke är den dynamik som kommer av att skådespelaren håller direkt i dockan.
8. Se osign. art. "Svunnen 'kasperteaterinnehavare'", *DN* 30.12.1975.

3. Kistan

1. Jmf Carlson, H. G., "The Anti-hero in the Plays of Lars Forssell". I *Players Magazine* 1963, h. 2, s. 40.
2. En intressant lek i metadramatisk form med detta samband finns i I. Bergmans film *Fängelse,* 1949. Där har vi en film i filmen, en stumfilmsfars som Bergman också gjort. Två roller i den yttre filmen spelar upp denna fars för sig själva i en gammal projektor. I den inre filmen kommer Döden upp ur en kista och deltar i handlingen.

4. Rollplan och rollbyten

1. Jmf vad Forssell skriver till mig 3.3.1976 om *Charlie McDeath:* "Stycket har spelats ofta i USA, där man kanske starkare än här upplever gapet mellan docka och människa, de flytande gränserna."
2. Också i Forssells kasperspel och i *Kröningen* blir det protagonistens öde att på något sätt nollställas, förnedras, försvinna.
3. Variationer av detta motiv är inte ovanliga. Jmf Pygmalion-myten och G. B. Shaws komedi som bygger på denna, 1912, E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann,* 1817, berättelserna och filmerna om Frankensteins monster och Carlo Lorenzinis *Pinocchio,* 1880, med efterföljare.
4. Breven till mig 3.3.1976 och 22.4.1976.
5. Ib. samt brev 20.1.1974 och samtalet 9.5.1977. De sprakliga och stilistiska likheterna går jag inte närmare in på.

5. Hallucinationsrealism

1. Talboken *En kväll med Lars Forssell.* Kommentaren gör Forssell efter att ha läst t. o. m. s. 233, rad 10, dvs. alldeles i början av dramat.
2. Vid framträdandet 24.1.1978 påpekade Forssell att *Charlie McDeath* är en realistisk pjäs och att Mannen har hallucinationer.
3. Vid vårt samtal 24.1.1978 nämnde Forssell åter Malmberg och sade att eftersom han kom ihåg dennes ord om hallucinationsrealismen, så måste han ha fäst sig vid dem och gjort dem till sina.
4. Vid samtalet 24.1.1978 sade Forssell åter att han arbetade på manus till *Vaxdockan* ungefär vid samma tid som han skrev *Charlie McDeath,* troligen innan. Från ungefär samma tid härstammar ett annat filmmanus av Forssell, nämligen till *Prins Hatt Under Jorden,* som hade premiär 1963. Där finns också ett slags hallucination: När rollerna Erik och Li är ensamma i ett rum hör Erik "Plötsligt, realistiskt som om den var i rummet" rösten av en annan roll, Margot. Rösten säger Eriks namn, och han svarar. Manus, s. 76.
5. Vid vårt samtal 24.1.1978 nämnde Forssell att Lagerkvists dramer överhuvud taget varit mycket starka upplevelser för honom.
6. Mot slutet av dramat återvänder Daniels andra jag, denna gång som en grånad fånge, märkt av lidanden, s. 277. Nu är situationen emellertid annorlunda. När Daniel störtar ut ur rummet, finns fången ändå kvar. Det är här alltså inte fråga om hallucinationer hos Daniel.

6. Teaterrummet som yrkesmiljö

1. "Theatret", art. 26.10.1862. I *Artikler og Taler, Samlede Verker,* 1928–57, bd 15, s. 315.

8. Diktaren och hans verk

1. Talboken *En kväll med Lars Forssell.* Jmf med några recensentröster: Håkan Serner är maskerad som Forssell själv, påpekar I. Harrie, *Expr* 1.4.1962, om Stockholms stadsteaters föreställning. S. Key-Åberg menar i rec. av *Prototyper, OoB* 1962, s. 124, att förhållandet Charlie Buktalaren kan uttryckas pa många sätt, "kanske som diktaren och hans dikt". "En konstnär ingår i sitt verk vare sig han vill eller inte", skriver B. Jahnsson, *DN* 12.1.1965, i rec. av Marionetteaterns i Stockholm föreställning av *Charlie McDeath.*

9. Ett monodrama

1. Se Bergman, G. M., *a. a.,* s. 277 och 348f.

10. Synpunkter på kasperspelet, *Kröningen* och *Charlie McDeath*

1. För "grotesken": Jmf Bergman, G. M., *a. a.,* s. 334f.
2. "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 48.

Kapitel V. Mary Lou

1. Bakgrund

1. J. Cornell i intervjun med Forssell i *KvP* 15.9.1963.
2. P. E. Wahlund i rec. av Stockholms stadsteaters föreställning, *SvD* 1.4.1962. Även i *Avsidesrepliker,* 1966, s. 61, resp. L. Bäckström i rec. av boken *Mary Lou, UNT* 24.4.1963.

3. "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 48f.
4. Se t. ex. osignerad notis i *Treklang,* utg. Stockholms stadsteater, 1961–62, h. 4, s. 2. Värt att notera i sammanhanget är också Forssells intresse för Ezra Pound, ett intresse som bl. a. tagit sig uttryck i översättningar. Forssell nämner Pounds landsförräderi i en art. 1960, "Rebellen blir salongslejon". *Liberal debatt,* h. 2, s. 18, och redan 1949 skriver han i essän om Pound i *BLM,* h. 8, s. 608: "Vi vet, inte minst genom dagspressens försorg, att han under det sista världskriget verkade som fascistisk propagandist i den italienska radions utsändningar till Amerika, hans hemland."
5. Jmf Ågren-Lange, U., "En studie i amoralitet". I hennes *Moral för tvivlare,* 1962, s. 89.
6. Samtalet 10.1.1974 och brevet 10.9.1977.
7. *Mary Lou* skrevs alltså direkt för I. Thulin, vilket också framgår av två andra Forssell-uttalanden: L. Rindbergs intervju i *ÖstersP* 26.2.1968 och I. Björksténs i *Entré* 1975, h. 4, s. 14. Överhuvud taget skriver Forssell liksom I. Bergman gärna med tanke pa en viss bestämd skadespelare, vilket star i samklang med hans starka teaterintresse. I. Thulin spelade titelrollen i *Mary Lou* och regisserade *Charlie McDeath* vid den gemensamma premiären pa Stockholms stadsteater 1962. I samband med *Mary Lous* tillkomsthistoria kanske kan nämnas att Forssell enl. U. Stenström i *SvD* 1.9.1963 sagt att han befann sig i en depressionstunnel när han skrev *Mary Lou,* att dramat markerade nollpunkten.

2. Rött och grönt

1. I originalet står "rött", s. 13, vilket säkerligen är ett exempel på den brådska i vilken dramat kom till.
2. En parallell till denna tillfälliga sammanblandning av rött och grönt finns pa s. 100, där Mary beskriver sin fiktiva klänning: "grön . . . siden . . . i ljuset härinne lyser den . . . som en soluppgang".
3. Det dramatiska skeendet hos Pirandello i det sammanhang där Nelson använder uttrycket är ett annat än i *Mary Lou,* men uttrycket är träffande när det gäller åskadarens reaktion också hos Forssell.
4. Se Ågren-Lange, U., *a. a.,* s. 88.

3. Mary Lou, Ann Paris och Bob

1. Mary talar "teatralistiskt" också i en replik på s. 118.
2. Vid vårt samtal 24.1.1978 använde Forssell uttrycket "la vérité du mensonge" (när jag nämnde att det ibland verkar som om Strindberg tänkte pa eftervärlden ocksa när han skrev sina mest "uppriktiga" och personliga brev). När jag vid telefonsamtalet 11.9.1978 frågade Forssell vilken bakgrund orden hade, svarade han att "ärligheten i förljugenheten" är någonting "fysiologiskt" hos honom själv, men att han kan ha fått själva uttrycket fran C. Mauriacs bok *Jean Cocteau, ou La vérité du mensonge,* 1945. Jmf Narrens ord "Man lever sa länge man narras", s. 13.
3. I orig.-uppl. accentueras detta av att hon säger det sista "*med en lidelse som gör att BOB rycker till*", s. 59. Att Forssell uteslutit detta i *Teater* 1 beror enl. vad han minns, brevet 10.9.1977, troligen på att han fann formuleringen – liksom andra formuleringar som han ändrat i *Mary Lou* – litterär och övertydlig. I *Teater* 1 säger Bob istället: "Jag hajar inte vad du snackar."
4. *Att läsa dramatik,* 1969, s. 99.
5. Jmf J. W. Donnérs rec. av boken *Mary Lou, SDS* 22.7.1962.
6. Återigen ett intressant ex. pa att fran den som anlägger mask faller masken, eller på ärlighet i

förljugenheten.

7. En biografisk kommentar: Ann Paris kommer från Illinois och i det inre spelet är hon nu tillsammans med Bob efter en skoldans i ett college där Duke Ellington spelat, s. 109 och 131. Forssell har flera gånger berättat hur han under sin tid vid Augustana College i Illinois gick på skoldanser, och att han dansade första gången med sin blivande fru, Kerstin, på en liten skol dans där just Duke Ellington spelade.
8. Jmf Å. Janzons rec. av Stockholms stadsteaters föreställning, *BLM* 1962, h. 5, s. 411.

4. Den anlagda masken

1. Se vad gäller farsen: Furhammar, L., *a. a.,* s. 156.
2. Se vad gäller Pirandello: Hoogland, C., *Den briljante Anouilh,* 1952, s. 44.
3. Jmf I. Harries rec. av Stockholms stadsteaters föreställning, *Expr* 1.4.1962.
4. Förordet till *The new theatre of Europe 3,* ed. R. W. Corrigan, 1968, s. 20.
5. M. Bergom-Larsson säger i art. "att hålla livets orena ifrån sig", *DN* 29.10.1972, inför en TV-föreställning av *Spöksonaten: "Förfalskningstemat* är ett ledmotiv i 'Spöksonaten'. Ingen är den han på ytan synes vara eller ger sig ut för att vara, vare sig psykiskt eller socialt."
6. *Öppna brev till Intima Teatern.* I *SS* 50, s. 250.
7. *Från 1870 till första världskriget.* Bd 1 i Brandell, G., & Stenkvist, J., *Svensk litteratur 1870–1970,* s. 102f.

5. Det nakna ansiktet

1. Forssell läste "självklart" *L'Étranger* när den var aktuell, och även om han inte tror sig ha läst eller sett *Caligula* så läste han mycket av vad som skrevs om dramat. Samtalet 11.9.1978.
2. Jmf Ågren-Lange, U., *a a.,* s. 89.
3. *Expr* 15.2.1968. Även i *Nedslag,* "Christina, ett företal", s. 123, och *Teater* 2, s. 408. Jmf ib., s. 407.
4. Jmf t. ex. Strömmerstedt, Monica, *a. a.,* s. 33.

6. Den orimliga konsekvensen

1. L. Hagerfors diskuterar i en kommande avhandling om svensk modernistisk lyrik Forssells förhållande till tredjeståndpunktsdebatten.
2. Jmf Brostrøm, T., *a. a.,* s. 94.
3. Jmf Ågren-Lange, U., *a. a.,* s. 91.
4. Jmf Carlson, H. G., förordet till Forssells *Teater* 1, "Lyrikern som Dramatiker", s. IX.
5. Jmf Stenkvist, J., *a. a.,* s. 18 och Munck, K., *Gyllenstens roller,* 1974, s. 69.
6. *Sextiotalskritik,* red. P. O. Enquist, "Till trolöshetens lov", s. 160f. Jmf ovan, I:5.
7. Det finns en liknande scen i Forssells manus till filmen *Prins Hatt Under Jorden,* s. 120. När Margot har erfarit att Erik tänker gå ifrån henne, tar hon telefonen och slår numret till polisen för att ange honom för ett brott han begått, men angiveriet blir aldrig av.
8. Jmf kasperspelet, s. 26: "Bjällrorna dom svek / dom var trogna".
9. Se Ågren-Lange. U., *a. a.,* s. 89.
10. s. 101, 104 och 125.
11. Senare, s. 127, säger hon till Bob: "Vilka finter som helst, lilla kalv, för att komma tillbaka till hjorden."
12. Till dels också Admetos i *Kröningen,* Coriander i *Söndagspromenaden* och Gustaf IV Adolf i *Galenpannan.*

1. Från släkthistoria till Dramatenföreställning

1. J. Cornells intervju i *KvP* 15.9.1963 och I. Björksténs i *Entré* 1975, h. 4, s. 14, samt mitt samtal med Forssell 9.5.1977.
2. "Sträckan från cabaret till söndagspromenad". I *Scen och salong* 1970, h. 1, s. 7. Jmf I. Björksténs intervju, s. 13.
3. J. Cornells intervju i *KvP* 15.9.1963. Forssell säger i samma intervju att *Söndagspromenaden* åtminstone som utkast kom till före *Mary Lou*.
4. Möjligen 1960, enl. Janson, Å., *Symboler, bildspråk och dramatisk teknik i Lars Forssells "Söndagspromenaden"*. C I-uppsats i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, vårterminen 1972, s. 2 och 23.
5. Uppgifterna ovan vad gäller tiden 1960–63 har jag från följande källor förutom de i not 1–2 nämnda: P. Wahlöös intervju i *FiB* 1963, h. 39, s. 10, samt mina samtal med Forssell 10.1.1974 och 9.5.1977.
6. "Sträckan från cabaret till söndagspromenad". I *Scen och salong* 1970, h. 1, s. 7.
7. J. Cornells intervju i *KvP* 15.9.1963. Vid sitt framträdande i Västerås 24.1.1978 nämnde Forssell att han i likhet med Hj. Bergman tagit stoff från färgstarka figurer som funnits i släkten.
8. Jmf *De rika*, s. 57f.
9. Nedan, VI:5. Uppgifterna om Forssells släktkrönika har jag hämtat ur olika källor: art. av Forssell i *Expr* 15.12.1968, *Scen och salong* 1970, h. 1, och *Femina* 1976, h. 52, samt intervjuerna i *Idun/VJ* 1962, h. 14 (U. Florén), *KvP* 15.9.1963 (J. Cornell), *Idun/VJ* 1964, h. 50 (S. Ahlgren), *DN* 25.2.1968 (J. O. Olsson), *VLT* 10.1.1974 (B. Peterson, sign. Boson), *Entré* 1975, h. 4 (I. Björkstén) och *SvD* 1.9.1963 (U. Stenström). Dessutom från framträdandet i Västerås 24.1.1978. Jmf *De rika*, s. 116. En källkritisk kommentar: Forssells uppgifter om sambandet mellan hans släkt och *Söndagspromenaden* låter sig svårligen kontrolleras. De historier han hört behöver ju inte vara helt sanna, och när det gäller hans egna uppgifter får man tro honom på hans ord och löpa risken att han kan minnas fel.
10. Breven till mig 3.3.1976 och 22.4.1976. Citatet från 22.4.1976.
11. J. Cornells intervju i *KvP* 15.9.1963 och S. Ahlgrens i *Idun/VJ* 1964, h. 50, s. 55.
12. "Sträckan från cabaret till söndagspromenad". I *Scen och salong* 1970, h. 1, s. 7.
13. I. Björksténs intervju i *Entré* 1975, h. 4, s. 14 och Janson, Å., *a. a.*, s. 23, samt våra samtal 24.1.1978 och 11.9.1978.
14. Jmf Magarshack, D., *Chekhov the Dramatist*, 1952, s. 242ff.
15. Jmf Laffitte, S., *Tchékhov par lui-même*, 1955, s. 86.
16. U. Stenströms intervju i *SvD* 1.9.1963. Uppgifterna om I. Bergman och *Söndagspromenaden* har jag dessutom ur följande källor: P. Wahlöös intervju i *FiB* 1963, h. 39, s. 11 och I. Björksténs i *Entré* 1975, h. 4, s. 14, brevet från Forssell 3.3.1976 samt mina samtal med honom 10.1.1974 och 9.5.1977.
17. Se Magarshack, D., *a. a.*, s. 264. Jmf Laffitte, S., *a. a.*, s. 96.
18. Intervjun i radions *Teaterronden* 30.5.1977.
19. Ib. A. Thoor uttrycker saken så här i en rec. av *Söndagspromenaden*, *Expr* 20.12.1969: "Vad gör man med ett lustigt sorgespel? Vad slags kullerbyttor slår man i en tragisk komedi?"

2. Expositionen av den Coriander ska teatervärlden

1. Jmf Törnqvist, E., *a. a.*, s. 133.
2. Jmf *Ryttaren*, s. 49: "guds falsarier".

3. Jmf Törnqvist, E., *a. a.*, s. 146. Att inte *vilja* veta: Jmf *Kröningen,* ovan, III:2. Att spela tro för att nå fram till tro är ett slags "ärlighet i förljugenheten"! Jmf kap. om *Mary Lou,* bl. a. V:3.
4. Jmf ovan, I:4.
5. Liksom det, enl. vad Strindberg skriver i Förordet till *Fröken Julie,* är sannolikt att en talare läser igenom sitt tal högt, en skådespelare sin roll, och att en piga talar med sin katt. I *SS* 23, s. 110.

3. Zigenarepisoden

1. I en scenanvisning i samband med zigenarepisoden använder Forssell ordet skådespel, s. 157: "*Kvinnorna har samlats i en darrande grupp som med stela, förskräckta ögon följer skådespelet.*" S. Stolpe kallar i en rec. bl. a. zigenarepisoden för spex i spelet, *GP* 14.10.1963.
2. Jmf Brandell, G., *Drama i tre avsnitt,* s. 105. Jmf *Kröningen,* ovan, III:4.
3. Jmf N. Beyers rec., *Arbt* 24.5.1971.
4. Jmf vad I. Holm säger i *Drama på scen,* s. 105, under rubriken "Karakteriseringsvägar": "Entréer eller sortier kan ge en färg åt karaktären som sedan aldrig försvinner. (– – -) I samtliga fall färgas rollen av initialsituationen. En teatralisk entré ger rollen ett teatraliskt drag." När Coriander anlägger mask, faller masken av honom. Jmf ovan, II:3.
5. Övers. J. Hemmer, 1959, s. 26ff.
6. Se Törnqvist, E., *a. a.*, s. 135.
7. Kniven är en symbol, släkt med vildanden och måsen, och den skall så småningom återvända i dramat, först när Carl Michael hotar Coriander, s. 161, sedan i berättelsen om Corianders far, s. 169f., vid frukosten, s. 170, i Farmors saga, s. 192 och slutligen indirekt när Love berättar att mongolerna skar ut tungan på Coriander, s. 229.
8. Samtalen 10.1.1974 och 9.5.1977.
9. Jmf, vad gäller grupperingarna kring Coriander, Törnqvist, E., *a. a.*, s. 135f. Han påpekar bl. a. att förväxlingen "medger en i djupare mening sann persongruppering".
10. Jmf H. Sjögrens rec., *KvP* 20.12.1969. Jmf ovan, II:3 och IV:6.

4. Coriander – fantast och skådespelare

1. Enl. Å. Janson, *a. a.*, s. 23, har Forssell sagt att han inte vill utesluta att Joe Meng och Herr von Hancken haft betydelse vid utformningen av Coriander.
2. Jmf Ministerns ord till Admetos i *Kröningen,* s. 52: "Ni talar om drömmar när det gäller livet."
3. När jag skulle skriva en artikel för programbladet till Norrköping-Linköpings stadsteaters föreställning av *Söndagspromenaden* 1977, föreslog regissören L. G. Norberg, tfn-samtal 2.5.1977, att jag skulle poängtera detta med skräcken för verkligheten och destruktiv-konstruktiv fantasi. 9.5.1977 sade mig Forssell att också han kunde bekräfta den tolkningen.
4. Jmf, vad gäller Ibsen och Tjechov, Lamm, M., *Det moderna dramat,* 1948, reviderad uppl. 1964, s. 190.
5. Jmf Corrigan, R. W., *a. a.*, s. 24.
6. Uttrycket använder Forssell i inl. till Radioteaterns föreställning av *Hustruskolan* 5.10.1969. Jmf L. Zerns rec., *DN* 24.5.1971.
7. Se ovan, bl. a. I:3 och V:4. Jmf också med Dödens ord till Amman i *Kröningen,* s. 37: Du och jag är släkt. "Som slutet är släkt med början!"
8. "Taubes pa Grev Turegatan". I *Böckernas världs* jultidning 1969, h. 7, s. 21. Även i *En bok för alla människor,* s. 33. Vid telefonsamtalet 11.9.1978 upprepade Forssell att Coriander har

släktskap med Taube, eftersom denne liksom Coriander spelade "stora roller" som sig själv. "Mitt uttryck ärlighet i förljugenheten", sade Forssell, har samband med bl. a. just denna sida hos Taube.

9. *En bok för alla människor,* s. 35.

5. Söndagspromenaden i *Söndagspromenaden*

1. Publikträffen 9.5.1977 och radions *Teaterronden* 30.5.1977, resp. U. Stenströms intervju i *SvD* 1.9.1963. Vid dessa tillfällen lämnar Forssell också en del av de övriga uppgifterna ovan. Se dessutom programbladet till Dramatens föreställning 1963, foto och osignerad notis, s. 21, "Sträckan från cabaret till söndagspromenad". I *Scen och salong* 1970, h. 1, s. 6 samt intervjuerna i *DN* 18.2.1973 (B. Berglund) och *Entré* 1975, h. 4, s. 14 (I. Björkstén).
2. Jmf Nelson, R. J., *a. a.,* s. 31.
3. Se Corrigan, R. W., *a. a.,* s. 26.
4. En annan likhet med *Söndagspromenaden*: När Döden kommer med ett förstucket hot att han kan ta Kaspers barn, säger Kasper att Döden kan ta honom och hans hustru men inte barnen, s. 20f. Jmf detta med Farmors ord, s. 203: "Fanns det en gud som Ni säger då skulle han tatt med sig en gammal käring som mig och inte gett sig pa en pojkvasker med hela livet framför sig."

6. Vid lägerelden

1. Jmf Törnqvist, E., *a. a.,* s. 140.
2. En picknick inomhus i det gröna finns också i Picassos *Le désir attrappé par la queue,* 1944: Rollerna har med sig korgar fulla med mat, vin, dukar, servetter, knivar och gafflar, och man dukar upp till stor frukost i det gröna. Frukosten avbryts emellertid av att några likbärare stänger in sällskapet i likkistor. Jmf att Forssells promenad också slutar indirekt med döden. Jmf *Charlie McDeath* och Kistan. Jmf att Forssell menar, *Expr* 19.4.1965, även i *Nedslag,* s. 115, att Picasso har skrivit lysande för teatern.
3. Jmf Carlson, H. G., "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 51.
4. Jmf N. Beyers rec., *ST* 7.9.1963, och H. Sjögrens rec., *KvP* 20.12. 1969, samt Corrigan, R. W., *a. a.,* s. 26.
5. Se Carlson, H. G., "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 51.
6. Källan, s. 187, för tankarna till *Kröningen,* främst s. 78f.
7. Jmf att Strindberg i *Ett drömspel* ibland låter prosan glida över i vältalig rytmik när livets mening och mål sammanfattas. Jmf C. R. Smedmarks kommentar till *Ett drömspel* i serien *Skönlitteratur i skolan,* 1966, s. 117.
8. Forssell skriver "Henrik IV", men någon sådan film har Olivier inte gjort. Allt talar för att han menar Henry V. Vid vårt samtal 10.1.1974 nämnde Forssell i samband med *Söndagspromenaden* en Shakespeare-film av Olivier, dock utan att ange filmens titel.
9. G. Bengtson säger i sin rec. av *Söndagspromenaden, OoB* 1963, s. 514, att rollerna i sin fantasi hamnar vid en lägereld "där de börjar tala som shakespeareska pikenerare dagen före Azincourt."
10. Se Cottrell, J., *Laurence Olivier,* 1975, s. 123f.
11. s. 45ff., 62, 66ff. Jmf ovan, IV:4.
12. Tekniken att med hjälp av dialogen få fram t. ex. en naturstämning finns också hos Synge.

7. Farmors saga

1. Jmf också *Charlie McDeath:* "en tavla av farmor en klocka en klocka en", s. 241. Det finns fler likheter mellan *Kröningen* och Farmors saga, t. ex. de många fåglarna.
2. Jmf *Show* som slutar med att Gumman ber Geten hjälpa henne, förbarma sig över henne och stanna klockorna som ringer runt henne. *Teater* 2, s. 343.
3. Jmf Janson, Å., *a. a.,* s. 8.
4. Jmf Törnqvist, E., *a. a.,* s. 88f.
5. Jmf ib., s. 141.

8. Promenad – ritual – Bellman

1. H. G. Carlson använder uttrycket "the elaborate ritual of the Sunday promenade" i "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 51. N. Beyer kallar i rec., *ST* 7.9.1963, promenaden en "ceremoni", och B. Lundberg talar i rec., *ÖC* 18.5.1977, om den "rituella promenaden". Gränserna mellan de begrepp som täcks av orden rit och ritual är flytande, och jag använder genomgående – liksom R. J. Nelson, *a. a.,* s. 1ff. – ordet ritual eftersom det inte behöver ha religiös innebörd, och bortser av praktiska skäl från distinktioner i övrigt.
2. Jmf Nelson, R. J., *a. a.,* s. 5. Jmf för distinktionen drama – ritual också Brandell, G., *Drama i tre avsnitt,* s. 81.
3. Jmf Corrigan, R. W., *a. a.,* s. 26.
4. Jmf Nelson, R. J., *a. a.,* s. 7.
5. En regnkung som besvärjer verkligheten, kallas han i H. Stens rec., *Expr* 24.5.1971.
6. Jmf Å. Lundqvists rec. av *De rika, DN* 20.1.1976.
7. Att Forssell dock inte ser alltför allvarligt på tretalet framgår av scenanvisningen på s. 179: "*Under sången bör de hinna högst tre* /varv/, *för att Loves väg tillbaka inte skall bli alltför omständlig.*"
8. Se Janson, Å., *a. a.,* s. 18.
9. "Vad gör Bergman av 'Till Damaskus'?". I *SvD* 30.1.1974. Som en kuriositet kan nämnas filmen *Sons of The Desert* från 1934, där Stan och Ollie (Helan och Halvan) smiter från sina fruar för att deltaga i en sällskapsordens festligheter.
10. *C. M. Bellmans Skrifter,* standarduppl. utg. av Bellmanssällskapet, 1927–74, bd 6 (=*SU* 6), s. 13.
11. Jmf Lönnroth, L., *a. a.,* s. 112ff.
12. *SU* 4, s. 98ff. Jmf Lönnroth, L., *a. a.,* s. 126.
13. *SU* 4, s. 54ff. resp. 24. Jmf Lönnroth, L., *a. a.,* s. 120ff.
14. Se ovan, VI:4 och art. i *Expr* 29.6.1973. Även i *En bok för alla människor,* s. 183. Vid vårt samtal 10.1.1974 talade Forssell om Bellmans genialitet, och i *Expr* 4.7.1977 räknar han Bellman, Swedenborg och Strindberg som de enda svenskarna i världslitteraturen.
15. Enl. Forssells uppgift i radioprogrammet *Du vänner* 30.10.1975 är visan skriven för ett frågesportprogram i radio på femtitalet. Tryckt i *Visor svarta och röda,* 1972, s. 108ff., under rubriken "Cabaret". Jmf under samma rubrik "Ulla Winblad vid fiskartorpet", s. 105ff. Bellman nämns också i *Galenpannan.* I *Teater* 2, s. 52. Dramat *Haren och Vråken,* 1978, har i sin helhet anknytning till Bellman.
16. *Fridas bok,* 1922. Se H. Lång, *a. a.,* s. 255. B. Sjöberg parodierar f. ö. ordensritualer i *Kvartetten som sprängdes,* 1924.
17. Jmf Lång, H., *a. a.,* s. 256. Jmf Brandell, G., "Konsten att citera". I *Konsten att citera och andra återblickar,* s. 14f.

18. Betr. Fredman som konferencier eller ciceron: Jmf S. Björcks uppsats "Fredman som conférencier". I *Kring Bellman,* red. Eriksson, L.-G., 1964, s. 47ff.
19. *SU* 1, s. 160 resp. 164. Jmf Lönnroth, L., *a. a.,* s. 141.
20. En del ex. från *Söndagspromenaden* har jag givit tidigare. Ytterligare ett: "Bra! Vi fortsätter! Se er för!", s. 183.
21. *SU* 1, s. 273. Jmf Holmberg, O., "Bellman och maten". I densammes *Skratt och allvar i svensk litteratur,* 1963, s. 40. Jmf Ulla Winblads, Bellmans, Fredmans, m. fl. storslagna måltid i det gröna i *Haren och Vråken,* s. 54ff.
22. Jmf epistel 79, "Charon i Luren tutar, / Stormarna börja hvina, /". *SU* 1, s. 262ff. Jmf vad gäller Bellman i detta avsnitt Lönnroth, L., *Den dubbla scenen,* 1978, s. 140ff., "Märk hur var skugga. Bellmans 'uptåger'".

9. Fantasin och verkligheten.

1. Jmf Törnqvist, E., *a. a.,* s. 141.
2. h. 1, s. 7. "Sträckan från cabaret till söndagspromenad". Motivet att någon uppväcker någon från de döda har nedslag hos många dramatiker. Några ex.: K. Munk, *Ordet,* 1932, M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaîre,* 1934 och Th. Wilder, *Our Town,* 1938.
3. Vid vårt samtal 24.1.1978 erinrade sig Forssell att han sett en filmatisering av dramat.
4. Det finns en monolog för själva avslutningspromenaden före sista ridan, står det också i noten. Den har han tagit bort, skriver Forssell. Enl. vad han sagt till Å. Janson, *a. a.,* s. 23, not 2, ändrar monologen ingenting i dramats innehåll eller tema.

10. Vardagsrummet – världen

1. Se Carlson, H. G., "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 52.
2. Jmf Nelson, R. J., *a. a.,* s. 10.

11. Vardagsrummet – teatern

1. Jmf Carlson, H. G., "Lyrikern som Dramatiker", inl. till *Teater* 1, s. XVI.
2. Jmf G. Bengtson i *OoB* 1963, s. 514. Analogt med Forssells organiska sätt att resonera skiljer jag i fortsättningen inte så noga på teaterkonst och annan konst eller pa teaterfolk och andra konstnärer.
3. Jmf Lång, C.-O., "Poeten Lars Forssell". I *Dramaten* 1970/71, h. 8, s. 3.
4. Jmf Törnqvist, E., *a. a.,* s. 150.
5. Jmf Carlson, H. G., "Lars Forssell – Poet in the Theatre". I *Scandinavian Studies* 1965, h. 1, s. 32 och Corrigan, R. W., *a. a.,* s. 25.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckt material

Helsingborgs stadsbibliotek:

En kväll med Lars Forssell. Talbok, 1963. Beteckning Yågz Y1123 U200.

Sandrewateljéerna, Stockholm:

Forssell, L., manuskript till filmen Prins Hatt Under Jorden, u. å. (premiär 1963). Beteckning: Sandrews film nr 279.

Brev till avhandlingsförfattaren och i dennes ägo:

Från L. Forssell 20.1.1974, 27.12.1974, 2.2.1975, 3.3.1976, 17.4.1976, 22.4.1976 och 10.9.1977.
Från L. Furhammar, Stockholm, 26.4.1973.
Från Helsingborgs stadsbibliotek (Ulla Åström) 16.5.1978.
Från B. Holmqvist, Stockholm, 13.1.1976.
Från L. Muinzer, Belfast, Nordirland, 1.10.1974.

Minnesanteckningar hos avhandlingsförfattaren

Från samtal med L. Forssell 10.1.1974, 9.5.1977 och 24.1.1978 samt telefonsamtal 11.9.1978, 1.11.1978 och 3.11.1978.
Från samtal med C. A. Westholm, Västerås, 2.11.1972.
Från L. Forssells framträdande på Västerås stadsbibliotek (f. d. Stifts- och landsbiblioteket i Västerås) 10.1.1974 och 24.1.1978.
Från L. Forssells framträdande på Norrköpings stadsbibliotek 9.5.1977.
Från telefonsamtal med L. G. Norberg, Norrköping, 2.5.1977.
Från radioprogrammet En kväll med Monteverdi. Samtal mellan L. Forssell och L. Gustafsson om madrigaler 27.12.1971.
Från radions Teaterronden 10.1.1974.
Från radions Teaterronden 30.5.1977.
Från TV-programmet Julöppet 3.1.1972.
Från TV-programmet Kvällsöppet 7.10.1975.

Varken manuskript eller inspelningar finns bevarade hos Sveriges Radio från radio- och TV-programmen ovan.

Brev till privatpersoner i övrigt och i dessas ägo:

Från L. Forssell till L. Bergérus, Solna, 27.6.1971.
Från L. Forssell till Y. Scherdin, Mellerud, 27.10.1970.

Sveriges Radios arkiv, Stockholm:

Manuskript till L. Forssells inl. till Radioteaterns föreställning av

Misantropen	4. 1.1969. Prod.-nr 5472-69/1514.
Hustruskolan	5.10.1969. Prod.-nr 5472-69/1502.
Tartuffe	2.11.1969. Prod.-nr 5472-69/1506.
Don Juan	7.12.1969. Prod.-nr 5472-69/1511.
Amphitryon	1. 2.1970. Prod.-nr 5472-69/1054.
Borgaren som adelsman	1. 3.1970. Prod.-nr 5472-69/1523.
Den inbillade sjuke	5. 4.1970. Prod.-nr 5472-69/1525.

Manuskript till radions Teaterkrönika 12.1.1968. Prod.-nr 5437-67/1041.

Manuskript till radions Spektakel 5.9.1970. Prod.-nr 5437-70/1001.

Ljudbandinspelning av radioprogrammet Du vänner. L. Forssell pratar med B. Wolgers och spelar sin musik 30.10.1975. Prod.-nr 5482-74/2862.

Videobandinspelning av TV-programmet Svea kanal 1.12.1972. Prod.-nr 60-72/3433.

Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborg:

Lindström, T., Christina Alexandra – en studie i Lars Forssells skådespel. Trebetygsuppsats framlagd för litteraturhistoriska seminariet i Göteborg, vårterminen 1969.

Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholm:

Bergérus, L., Christina Alexandra av Lars Forssell. Trebetygsuppsats framlagd för litteraturhistoriska seminariet i Stockholm, höstterminen 1971.

Janson, Å., Symboler, bildspråk och dramatisk teknik i Lars Forssells "Söndagspromenaden". C1-uppsats framlagd för litteraturvetenskapliga seminariet i Stockholm, vårterminen 1972.

Strömmerstedt, Monica, Rädslans, saknadens och dödens funktion i Lars Forssells lyrik. C1-uppsats framlagd för litteraturvetenskapliga seminariet i Stockholm, vårterminen 1972.

Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala:

Nordmark, D., Alkestis motivet i Lars Forssells drama Kröningen. Trebetygsuppsats framlagd för litteraturhistoriska seminariet i Uppsala, vårterminen 1968.

Scherdin, Y., En presentation av Lars Forssells komedi Borgaren och Marx. Trebetygsuppsats framlagd för litteraturhistoriska seminariet i Uppsala, vårterminen 1971.

Övrigt:

Ljudband nr 4, red. A. Nordqvist, till Holm, I., Lindström, G., & Nordqvist A., Litteratur 1. Antologi för gymnasiet, Lund 1966.

Tryckt material

Om något finns publicerat på flera håll, redovisas som regel bara det ställe varifrån jag anför. För teckningen tar i regel inte upp böcker och uppsatser utan sidhänvisning eller filmer utan hänvisning till manuskriptsida eller enstaka, enkla hänvisningar till recensioner.

Abel, L., Metatheatre. A New View of Dramatic Form. New York 1963, second printing 1964.
Ahlgren, S., Oss Galenpannor emellan. Stig Ahlgren samtalar med Lars Forssell. Idun/VJ 1964, h. 50.
Allwood, M., När Lars Forssell spelade Mäster Olof i USA. GP 21.4.1971.
Beijer, A., Molières komedibaletter. De Kungliga Teatrarnas programblad till Borgare och adelsman 1959.
– Rörelsen och rummet. Prisma 1949, h. 6.
Bellman, C. M., Carl Michael Bellmans Skrifter. Standarduppl. utg. av Bellmanssällskapet (= SU). Stockholm 1927–1974.
Bengtson, G., Sumpgas på parketten. Teaterbrev om Stockholmshöst. OoB1963.
Berglund, B., Forssell med de häckande brösten. DN 18.2.1973.
Bergman, G. M., Den moderna teaterns genombrott 1890–1925. Stockholm 1966.
Bergman, Hj., Samlade skrifter. Redigerade och kommenterade av J. Edfelt (=SS). Stockholm 1949–58.
Bergman, P., Dramatik -63. Mot en levande svensk teater. AB 7.6.1963.
– Narrspel och kärlekssång. DN 19.7.1954.
Bergom-Larsson, M., "att hålla livets orena ifrån sig". Maria Bergom-Larsson skriver om Strindbergs "Spöksonaten" i TV 1 i morgon kväll –. DN 29.10.1972.
Beyer, N., Lars Forssell, kanske en dramatiker. Lekfullt spel om lek. ST 7.9.1963.
Björkman, S., Manns, T., & Sima, J., Bergman om Bergman. Stockholm 1970.
Björkstén, I., entré-intervjun. Entré 1975, h. 4.
Brandell, G., Drama i tre avsnitt. Stockholm, tr. Malmö, 1971.
– Från 1870 till första världskriget. Bd 1 i Brandell, G., & Stenkvist, J., Svensk litteratur 1870–1970. Stockholm 1974–75.
– Konsten att citera och andra återblickar. Stockholm 1966.
– Vad gör Bergman av "Till Damaskus"? SvD 30.1.1974.
Brecht, B., Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Berlin und Frankfurt/M 1957.
Brostrøm, T., Moderne svensk litteratur. København 1973.
Bäckström, L., Forssells framstötar. UNT 24.4.1963.
Carlson, H. G., Lars Forssell – Poet in the Theatre. Scandinavian Studies (Lawrence, Kansas, USA) 1965, h. 1.
– Lyrikern som Dramatiker. Inl. till Forssell, L., Teater. Bd 1, Lund 1977.
– The Anti-hero in the Plays of Lars Forssell. Players Magazine (Lawrence, Kansas, USA) 1963, h. 2.
Cornell, J., Samtal med Lars Forssell. KvP 15.9.1963.
Corrigan, R. W., Introduction: The drama of the disengaged man. The new theatre of Europe 3. An anthology edited by Robert W. Corrigan. New York 1968.
Cottrell, J., Laurence Olivier. London, tr. USA, 1975.
Dagerman, S., "Entrérepliker". Prisma 1948, h. 2.
Donner, J., Djävulens ansikte. Ingmar Bergmans filmer. Stockholm, tr. Lund, 1962.
Dramatens programblad till Söndagspromenaden 1963. (Foto och osignerad notis.)
Ehnmark, A., Lund klarade svår kröning. Expr 24.1.1958.
Eliasson, K.-O., Norra Latin – plugget för hela stan. DN 24.4.1972.
Eliot, T. S., Collected Poems 1909–1962. London 1963.
Esslin, M., Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Vom Autor durchgesehene und ergänzte Ausgabe September 1970. München, tr. Nördlingen. Engelska originalet 1959, Brecht. A Choice of Evils.

Euripides, Alkestis. Övers. Hj. Gullberg. Stockholm, tr. Uppsala, 1933.
Florén, U., Ett helvete att vara författare i Sverige. VJ 1975, h. 19.
– Han får våra hjärtan att blöda. Idun/VJ 1962, h. 14.
Forssell, L., Anteckningar till Show. Dramaten 1970/71, h. 10.
- Apropå en entré av Jahnsson. Expr 17.12.1975.
– Barock och humanism. Femtital 1951, h. 5.
– Berätta om din mamma . . . Femina 1976, h. 52.
– Chaplin. Stockholm 1953.
– Chaplin. Reviderad och utökad uppl. Stockholm 1963.
– Christina Alexandra. Ett skådespel av Lars Forssell. Stockholm 1968.
– Columbi ägg. DN 18.1.1959.
- De rika. Roman. Stockholm 1976.
– Den anonyma dikten. Utsikt 1948, h. 7.
– 'Den dummaste pojken i skolan'. Expr 29.9.1974.
– Den undflyende fantomen. Uppsala-Gävle stadsteaters programblad för våren 1977.
- Det enda vi har är varandra. Dikter i urval av Sven Lindner. Stockholm 1964.
– Dramatens programblad till Kröningen 1956. (En kommentar.)
– Döden har ingen lag. DN 13.7.1975.
– Döden är en sömn. BLM 1960, h.8.
- En bok för alla människor. Minnen, uppsatser, kåserier 1969–74 i urval av Björn Nilsson. Stockholm 1975.
En kärleksdikt. Stockholm 1960.
- Enkätsvar under rubriken Mondialismen. Prisma 1949, h. 2.
– (envoi) – till en Alkestissvit. Utsikt 1948, h. 1.
- Ezra Pound. BLM 1949, h. 8.
– farsen om Alkestis. Utsikt 1950, h. 1.
– Filmfarsen och den tidiga Chaplin. DN 15.3.1953.
– Försvarstal för en dåre. DN 7.9.1955.
– Galenpannan. Skådespel i åtta bilder. Stockholm 1964.
– Haren och Vråken. Skådespel. Lund 1978.
Hälsningar från ett municipalbibliotek. Expr 21.8.1966.
- Här gick gränserna för mitt liv. Neråt stan kom man aldrig. DN 28.5.1977, lördagsbilagan.
- Jean Cocteau. AVB 1955, h. 2.
– John Milton. Utsikt 1949, h. 1.
– Kär de Mumma – jag är dig stor tack skyldig! Lars Forssell om en teaterveteran som fyller 70 i dag. Expr 14.8.1974.
- Keops-projektet. Ett skälmstycke av Lars Forssell. OBS! 1954, h. 10.
– Kröningen. Ett drama av Lars Forssell. Stockholm 1956.
– Mary Lou. Skådespel i en akt av Lars Forssell. Stockholm 1962.
– Men varför försökte jag sjunga Fritjof i Arkadien? Expr 7.12.1975.
Min mormor, Debussy och P3. Expr 15.12.1968.
- Mitt Paris. Faran av att återvända till sin ungdomsdröm. Femina 1976, h. 13.
– Modern fransk humor. Med inledning och noter av Lars Forssell. Stockholm 1956. (Inledningen.)
– Monolog ur "Admetos Rex". Scen ur ett skådespel. Perspektiv 1954, h. 7.
– Narren. Dikter. Stockholm 1952.
– Narren som tillhörde sina bjällror. Ett kasperspel. Utsikt 1949, h. 5.
- Nedslag. Essäer och journalistik 1949–68 i urval och med en inledande not av Björn Nilsson.

Stockholm 1969.
– 'Nästan varje barnbok som är avsedd att slå in en sanning i skallen på folk är på förhand dömd att misslyckas'. Expr 17.12.1970.
– Prototyper. Göteborg, tr. Uddevalla, 1961.
– Rebellen blir salongslejon. Liberal debatt 1960, h. 2.
– Reflektioner kring kröningen: Författaren. Atelierteaterns i Göteborg programblad 1960.
– Replik på M. Ödeens Något om det svenska teaterhatets betydelse. BLM 1977, h. 4.
– Ryttaren och andra dikter. Stockholm 1949.
– Röster. Dikter. Stockholm 1964.
– Show. Stockholm 1971.
– Skuggspelet Strindberg. Expr 4.7.1977.
– Snurra min jord och nya visor. Utökad uppl. 1966.
– Sträckan från cabaret till söndagspromenad. Scen och salong 1970, h. 1.
– Svenska språket. Dramaten 1970/71, h. 8.
– Svårt att vara elak. Expr 31.5.1977.
– Så fan ta mig, herr Isaksson, om jag har dåligt samvete! Expr 27.2.1977.
– Söndagspromenaden. Novell av Lars Forssell. DN 19.6.1953.
– Söndagspromenaden. Skådespel i tre akter och en epilog av Lars Forssell. Stockholm 1963.
– Taube. Poesi 1950, h. 1.
– Teater. Del I och Del II. Lund 1977.
– Teatrarna och regissörstalangerna. DN 25.8.1959.
– Telegram. Dikter av Lars Forssell. Stockholm 1957.
– Till självförsvar. DN 19.7.1961.
– Torsten Andersson. Stockholm 1963.
– två dikter. Utsikt 1948, h. 1.
– Upptåg. Stockholm 1967.
– "Utklädd till författare känner jag mig fri." Mitt porträtt av mig. Vi 1976, h. 38.
– Vi betalar inte! Vi betalar inte! Expr 8.6.1977.
– Visor svarta och röda. Stockholm, tr. Uddevalla, 1972.
– Ändå. Dikter. Stockholm 1968.
Franzén, L.-O., Lars Forssell: "Sverige består bara av tanter". DN 6.10.1968.
Friberg, A., Den svenske Herkules. Studier i Stiernhielms diktning. Stockholm, tr. Lund, 1945. Reviderad uppl. av ak. avh.
Furhammar, L., Från skapelsen till Edvard Persson. "Fem essäer om film" omarbetade och ytterligare tre. Stockholm, tr. Lund, 1970.
Gottfarb, S., En pånyttfödelse för mig. DN 24.8.1977.
Gustafsson, M., Forssell med tvekan. Femtitalet i backspegeln. Ett urval essäer om svenska författare ur 50-talsgenerationen sammanställt av Karl Erik Lagerlöf. Stockholm 1968.
Gyllensten, L., Om att läsa och skriva och om vad det är värt. Ett subjektivt försök. BLM 1974. h. 2.
Harrie, I., Mary Lou – liv i Forssells förtvivlan. Expr 1.4.1962.
– Molière, komediant i Paris. Handbok till Radioteaterns huvudserie 1969/70. Stockholm, tr. Kristianstad, 1969.
– Omdiktningen av antikt drama seger för Forssell & Ekerot. Expr 3.11.1956.
Hildebrand, O., Harlekin Frälsaren. Teater och verklighet i Nikolaj Evreinovs dramatik. Ak. avh. Uppsala 1978.
Holm, B., Gösta Oswald. Hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet. Ak. avh. Stockholm 1969.

Holm, H. A., En svensk söndagspromenad. DN 20.12.1965.
Holm, I., Drama på scen. Dramats former och funktion. Stockholm, tr. Lund, 1969.
Holmberg, O., Skratt och allvar i svensk litteratur. Studier från fyra arhundraden. Stockholm 1963.
Holmqvist, B., Övning i rädsla. ST 22.10.1952.
Hoogland, C., Den briljante Anouilh. Handbok till Radioteaterns stora pjässerie 1952/53. Stockholm 1952.
– Författarpresentationen till Forssells Födelsedagen. Svenska radiopjäser 1955. Stockholm 1955.
Håkanson, B., Till trolöshetens lov. Sextiotalskritik. En antologi redigerad av Per Olov Enquist. Stockholm 1966.
Ibsen, H., Samlede Verker. Oslo 1928–1957.
Ionesco, E., Théâtre 1. Paris 1954.
Jahnsson, B., Teaterexperiment med Forssells pjäser. DN 12.1.1965.
Johannesson, E., Populärpressens familj mer ideal än verklighet. FoF 1977, h. 5–6.
Jonsson, Busk Rut, Pejling: Lars Forssell. OoB 1962.
Josephson, E., Det svenska snillet. Expr 11.5.1977.
Josephson, L., (sign. L. J-n), Experiment på Dramaten. SDS 2.11.1956.
Jung, C. G., Psychologische Typen. Neunte, revidierte Auflage. Zürich und Stuttgart 1960.
Junker, H., Drama und „Pseudodrama". Studien zur theatertheoretischen Reflexion in Eugène Ionescos Victimes du Devoir. Frankfurt/M 1971.
Kerr, W., Tragedy and Comedy. 1967, London 1968.
Key-Åberg, S., Om absurdismen. OoB 1962.
Kullenberg, A., Jag tror jag har en bandspelare i magen. Vi 1971, h. 14.
Laffitte, S., Tchékhov par lui-même. Images et textes présentés par Sophie Laffitte. Paris 1955.
Lagercrantz, O., Lars Forssells nya diktsamling. DN 8.11.1957.
– Svenska lyriker. Stockholm 1961.
Lagerkvist, P., Dramatik. Stockholm 1956.
Lagerroth, U. B., Existentialism och rollbyte i Fröken Julie. Ett samtal med Alf Sjöberg redigerat av Ulla Britta Lagerroth. Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Göran Lindström. Stockholm, tr. Uddevalla, 1972.
Lamm, M., August Strindberg. Andra, reviderade uppl. Stockholm 1948.
– Det moderna dramat 1830–1930. Reviderad uppl. Stockholm, tr. Lund, 1964.
Leiser, E., Den s. k. unga teatern. Perspektiv 1956, h. 10.
– Livet ett narrspel. Teaterkrönika. Perspektiv 1953, h. 4.
Liffner, A., Den sällsamme narrdiktaren. AB 1.12.1952.
Lindström, G., Att läsa dramatik. Lund, tr. Falköping, 1971.
Lundberg, B., Forssells Söndagspromenad stimmig fars och tragedi. ÖC 18.5.1977.
Lång, C.-O., Poeten Lars Forssell. Dramaten 1970/71, h. 8.
Lång, H., Dikt att förklara. Lund, tr. Stockholm, 1971.
Lönnroth, L., Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba. Stockholm, tr. Lund, 1978.
– Den växande scenen. En studie i Bellmans "Bacchi Orden". Samlaren 1967. Uppsala 1968.
Magarshack, D., Chekhov the Dramatist. London 1952.
Malmberg, B., Förklädda memoarer. Stockholm 1956.
Matz, K., Svetlana-avhopp för 300 år sen! Expr 17.2.1968.
Meschke, M., Förord till B. Setterlinds Marionettspel Rymdpionjären. Stockholm 1961.
Munck, K., Gyllenstens roller. En studie över tematik och gestaltning i Lars Gyllenstens författar-

skap. Ak. avh. Lund, tr. Klippan, 1974.
Nelson, R. J., Play within a Play. The dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouilh. New Haven 1958.
Nilsson, B., Lars Forssell. Malmö stadsteaters programblad till Sverige Sverige eller Borgerlighetens fars 1967.
– Rader om Forssell. Inledning till Forssell, L., Nedslag. Essäer och journalistik 1949–68 i urval och med inledande not av Björn Nilsson. Stockholm 1969.
Nordin, Å., Diktaren, skönheten och döden. MT 22.10.1952.
Olsson, J. O., (sign. Jolo), Lars Forssell, en högborgerlig gosse. DN 25.2.1968.
Oreglia, G., Commedia dell'Arte. Övers. av manuskriptet I. Estrabaut. Stockholm 1971.
Palmlund, E., I modernismens bakvatten. MLFÅ 1964. Lund 1964.
Pathelin. Farsen om advokaten Pathelin. Övers. E. Staaff. Världslitteraturen i urval och översättning, red. H. Schück, andra reviderade uppl., Stockholm, tr. Uppsala, 1948–53, bd 2.
Peterson, B., (sign. Boson), Lars Forssell: – Jag hyser en hjärtlig avsky mot borgerligheten. VLT 10.1.1974.
Printz-Påhlson, G., Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism. Stockholm 1958.
von Rettig, C., Forssells patos. Malmö stadsteaters programblad till Mary Lou 1967.
Rindberg, L., "Smyga in i de makthavandes armerade ambassader." ÖstersP 26.2.1968.
Saroyan, W., Three plays by William Saroyan. London 1943.
Sauters, W., Brecht i Sverige. Stockholm 1978.
Scen och salong 1968, h. 2, Här intervjuar vi Lars Forssell om drottningpjäs. (Osignerat.)
Seidensticker, E., & redaktionen för Life, Japan. Övers. A. Sagnér. Malmö 1962. (Orig. finns inte på offentligt svenskt bibliotek.)
Sjögren, H., Drabbande söndagspromenad. KvP 20.12.1969.
– Döden spelar hartsfiol, KvP 24.1.1958.
– Grönt mögel och rosiga kinder. KvP 10.6.1967.
– Ingmar Bergman på teatern. Stockholm, tr. Uppsala, 1968.
– Ingmar Bergmans teater – rörelser i rummet. Perspektiv på teater. Ur svensk regi- och iscensättningshistoria. Dokument och studier samlade av Ulf Gran och Ulla Britta Lagerroth. Stockholm, tr. Uddevalla, 1971.
– "Jag vill träffa dig i flanken". KvP 6.8.1967.
Smedmark, C. R., Kommentar till Strindbergs Ett drömspel. Stockholm 1966. (Serien Skönlitteratur i skolan.)
Sohlmans musiklexikon. Andra reviderade och utvidgade uppl. Stockholm, tr. Verona, 1975–78.
Spender, S., Trial of a Judge. A tragedy in five acts. London, tr. Glasgow, 1938.
Sten, H., Festligt, tragiskt. TV-teater att tycka om. Expr 24.5.1971.
– Lassen på parnassen. De unga lejonen 13. VJ 1958, h. 13.
Stenkvist, J., Den nyaste litteraturen. Bd 3 i Brandell, G., & Stenkvist, J., Svensk litteratur 1870–1970. Stockholm 1974–75.
Stenström, U., Lars Forssell retirerar till kulan och övergår till att bli "nysvår". Författare i folkhem V. SvD 1.9.1963.
Stolpe, S., Christina i 60-talsbelysning. SvD 28.2.1968.
– Söndagspromenaden. GP 14.10.1963.
Strasberg, L., Inledning till Famous American Plays of the 1950s. Selected and introduced by Lee Strasberg. New York 1962.
Strindberg, A., Samlade skrifter. Utg. och kommenterade av J. Landquist (SS). Stockholm 1912–21.
Strömmerstedt, Margit, En värld för våra barn. Vår kyrka 1962, h. 46.

Styan, J. L., The Dramatic Experience. A Guide to the reading of plays. Reviderad uppl. Cambridge, tr. Norwich, 1975.
Svenska akademiens ordbok över svenska språket (=SAOB). Lund 1893ff. Bd 17. Lund 1945.
Svunnen "kasperteaterinnehavare". Osignerad art. DN 30.12.1975.
Szondi, P., Theorie des modernen Dramas 1880 1950. Reviderad uppl. Frankfurt/M. tr. Nördlingen, 1975.
Thoor, A., Alla vi som gick på söndagspromenad. Expr 20.12.1969.
Tjechov, A., Måsen och Onkel Vanja. Övers. J. Hemmer. Stockholm, tr. Uppsala, 1959.
Treklang (Informationsblad från Stockholms stadsteater), 1961–1962, h. 4. (Osignerad notis.)
Törnqvist, E., Svenska dramastrukturer. Stockholm, tr. Lund, 1973.
Ullberg, H., Nagra moderna dramatiker. Bergman, G. M., & Ullberg, H., redaktörer. Teater. Stockholm 1963.
Wahlund, T., Avsidesrepliker. Teaterkritik 1961–1965. Stockholm 1966.
Wahlöö, P., Ett klangfullt fattigpiano, dramatisk Söndagspromenad, tonarskärlek som industri. – men nu vill jag skriva något som ingen begriper, säger Lars Forssell. FiB 1963, h. 39.
Westberg, A., Lars Forssell – tidstolkare med narrkåpa. Arbetaren 1973, h. 11.
Vinge, L., Om allusioner. Tidskrift för litteraturvetenskap 1972/1973, h. 3.
Wirmark, M., Spelhuset. En monografi över Hjalmar Bergmans drama. Ak. avh. Stockholm, tr. Uppsala, 1971.
Zern, L., En förträfflig föreställning. DN 24.5.1971.
– Grymhetens former. Sextiotalskritik. En antologi redigerad av Per Olov Enquist. Stockholm 1966.
Ågren-Lange, U., Moral för tvivlare. Stockholm 1962.
Ödeen, M., Något om det svenska teaterhatets betydelse. BLM 1977, h. 4.

Personregister

Abel, L., 63, 91, 104f., 158, 193f.
Adamov, A., 44.
Ahlgren, S., 39, 45, 109, 204.
Ahlin, L., 152.
Ahrne, M., 51.
Albee, E., 43, 53.
Alfredson, H., 49.
Allwood, M., 14, 187.
Andersson, K., 38.
Andersson, T., 191.
Anouilh, J., 40, 76, 96f., 117, 174, 194, 203.
Apollinaire, G., 16.
Appia, A. F., 16.
Aristoteles, 16, 41, 162, 191.
Arrabal, F., 44.
Artaud, A., 15, 37ff., 43ff., 50f., 162, 182, 192.

Barrault, J.-L., 15, 18f., 28, 51.
Baty, G., 16f.
Beckett, S., 33, 116f.
Becque, H., 21.
van Beethoven, L., 26.
Beijer, A., 25, 194.
Bellman, C. M., 151, 162, 167ff., 186, 207f.
Bengtson, G., 206, 208.
Bergen, E., 99, 200.
Bergérus, L., 187f., 191.
Berglund, B., 206.
Bergman, G. M., 17, 187, 197, 201.
Bergman, Hj., 19f., 69, 80f., 137ff., 146, 185, 188, 204.
Bergman, I., 20, 37, 45ff., 50, 59, 119, 137, 140, 182, 187, 192f., 200, 202, 204, 207.
Bergman, P., 196, 199.
Bergom-Larsson, M., 203.
Beyer, N., 205ff.
Björck, S., 208.
Björkman, S., 192f.
Björkstén, I., 14, 22, 33, 189, 194, 202, 204, 206.
Blok, A., 16f.
Borgen, J., 121.
Bosse, H., 116.
Brandell, G., 84, 96, 129, 166, 187f., 191, 193f., 199, 203, 205, 207.
Branner, P.-A., 139.
Bratt, B., 38.
Brecht, B., 16, 22f., 27, 33, 37f., 41ff., 45f., 50, 63, 72, 188f., 191ff., 196.
Brook, P., 51.
Brostrøm, T., 13, 197, 203.
Bruce, L., 38.
Bäckström, L., 200f.

Camus, A., 130.
Carlson, H. G., 119f., 195ff., 199f., 203, 206ff.
Chaplin, Ch., 13, 24, 28ff., 43, 58, 60f., 70, 77, 80, 83, 99ff., 103f., 112, 118, 139, 173, 181, 189ff., 194ff., 200.
Christina, drottning, 32, 44, 131, 192.
Churchill, W., 52.
Claudel, P., 18, 22, 188.
Cocteau, J., 15, 76, 117, 197, 202.
Copeau, J., 18.
Cornell, J., 29f., 32, 109, 121, 137, 145, 149, 160, 173, 177, 190, 201, 204.
Corrigan, R. W., 128, 133, 162, 203, 205ff.
Cottrell, J., 206.
Craig, G., 16, 19.

Dagerman, S., 20.
Dahlin, H., 20, 50.
Delibes, L., 200.
Diderot, D., 27.
Donner, J., 193.
Donnér, J. W., 202.
Dostojevskij, F., 139.
Dullin, Ch., 15ff., 187.

Edfelt, J., 198.
Ehnmark, A., 91.
Ek, A., 80.
Ekelöf, G., 52.
Ekerot, B., 20, 50.
Eliasson, K.-O., 192.
Eliot, T. S., 55, 61, 76, 109, 162, 169, 193, 195.
Ellington, D., 203.
Enquist, P. O., 51, 203.
Eriksson, L.-G., 208.

Esslin, M., 191f.
Estrabaut, I., 198.
Euripides, 55, 75f., 87ff., 94, 183, 198.
Evreinov, N., 16f., 54, 116f., 187.

Faulkner, W., 121.
Florén, U., 15, 187f., 204.
Fo, D., 35, 119.
Forzano, G., 63.
Franzén, L.-O., 38.
Friberg, A., 198.
Furhammar, L., 54, 112, 193ff., 203.

Geijer, E. G., 189.
Genêt, J., 53.
Gerhard, K., 27, 36, 49.
de Ghelderode, M., 57, 65f., 80f., 119, 162, 166, 195f., 208.
Gierow, K. R., 137.
Gillars, M. (Axis Sally), 120.
Giraudoux, J., 76.
von Goethe, J. W., 194.
Gottfarb, S., 200.
Gran, U., 192.
Gullberg, Hj., 76, 198.
Gustaf III, 129, 169.
Gustafson, I., 196.
Gustafsson, L., 187.
Gustafsson, M., 196.
Gyllensten, L., 53, 77, 133, 203.

Hagerfors, L., 203.
Hardy, O. ("Helan"), 207.
Harrie, I., 64, 195f., 198, 201, 203.
Hedin, S., 177.
Hemmer, J., 205.
Henrik VIII, 44.
Hildebrand, O., 54, 187.
Hjorth, D., 196.
Hoffmann, E. T. A., 115, 200.
Holberg, L., 198.
Holm, B., 187, 192.
Holm, H. A., 156.
Holm, I., 36, 44, 52, 105, 111, 187, 190, 192ff., 205.
Holmberg, O., 208.
Holmqvist, B., 58, 193.
Hoogland, C., 196, 203.
Horst, Adolf, 59, 70, 118.
Horst, Alfred, 59.
Hakanson, B., 53, 133f.

Ibsen, H., 21, 43, 111, 205.
Ionesco, E., 33, 43f., 105, 118, 138, 176, 193, 195.

Jaensson, K., 189f., 194.
Jahnsson, B., 34, 201.
Janson, A., 179, 204f., 207f.
Janzon, A., 203.
Jarry, A., 16, 38.
Johannesson, E., 176f.
Jonson, B., 63.
Jonsson, Busk R., 102, 114, 132, 189.
Josephson, E., 46, 48.
Josephson, L., 198f.
Jouvet, L., 15f., 18.
Jung, C. G., 77.
Junker, H., 54, 193.

Kafka, F., 29.
Karloff, B., 28, 189.
"Kasper-Häusermann", 59.
Kavli, K., 38.
Keaton, B., 28, 112, 189, 195.
Kerr, W., 68, 104, 198.
Key-Åberg, S., 201.
Kierkegaard, S., 134, 152.
Kullenberg, A., 30.

Laestadius, L.-L., 121.
Laffitte, S., 204.
Lagercrantz, O., 187, 193f.
Lagerkvist, P., 19f., 89, 111, 161, 174, 201.
Lagerlöf, K. E., 196.
Lagerroht, U. B., 192, 197.
Lamm, M., 188, 205.
Larcher, F., 16.
Laughton, Ch., 27.
Laurel, S., ("Halvan"), 207.
Laxness, H. K., 190.
Leiser, E., 50, 69, 194, 196f., 199.
Leoncavallo, R., 146.
Liffner, A., 194f.
Lindberger, Ö., 195.
Lindegren, E., 109, 169, 195.

Lindström, G., 125, 187, 197.
Lindström, T., 41.
Lorca, F. G., 195.
Lorenzini, C., 200.
Lundberg, B., 207.
Lundin, C., 59.
Lundqvist, Å., 207.
Lång, C.-O., 208.
Lång, H., 55, 169, 194, 207.
Lönnroth, L., 167ff., 207f.

Magarshack, D., 204.
Malmberg, B., 109, 201.
Manns, T., 193.
Marx, K., 149.
Matz, K., 192.
Mauriac, C., 202.
McNamara, R., 43.
Menandros, 88.
Meschke, M., 107, 200.
Mesterton, E., 195.
Meyerhold, V., 16f.
Miller, A., 174.
Milton, J., 39.
Molière, 13ff., 18, 21, 25, 29ff., 34, 36, 38ff., 44f., 47, 50, 58, 63ff., 100, 134, 136, 139, 142, 149, 181f., 188ff., 194ff., 198.
de Montherlant, H., 38f., 191.
Mozart, W. A., 21.
Mrożek, S., 53.
Muinzer, L., 196.
Munck, K., 203.
Munk, K., 208.

Nelson, R. J., 63, 79, 123, 153, 162f., 165, 174, 177, 194f., 202, 206ff.
Nijinskij, V., 109f.
Nilsson, B., 196.
Norberg, L. G., 205.
Nordin, Å., 68, 196.
Nordmark, D., 197ff.
Nordqvist, A., 187.

Odets, C., 114.
Olivier, L., 157f., 206.
Olsson, J. O. (Jolo), 187, 204.
Oreglia, G., 198f.
Ostrovskij, A., 139.
Oswald, G., 14f., 37, 46, 169, 187.

Palmlund, E., 197.
Passeur, S., 40.
Persson, E., 193.
Peterson, B., 137, 204.
Petré, G., 110.
Piaf, E., 117, 189.
Picasso, P., 206.
Pinter, H., 53.
Pirandello, L., 16ff., 27, 53f., 63, 91, 119, 123, 128, 187, 202f.
Pitoëff, G., 16f.
Plautus, 198.
Pound, E., 48, 169, 193, 197, 202.
Printz-Påhlson, G., 55, 193.
Puccini, G., 63.

Ramel, P., 27, 36.
Reinhardt, M., 19.
von Rettig, C., 96.
Rindberg, L., 130, 188, 192, 202.
Rivel, Ch., 13.
Rydeberg, G., 139, 143.
Rådström, P., 15, 38, 137.

Sagnér, A., 200.
Sardou, V., 142.
Saroyan, W., 14, 72, 196.
Sarri, I., 100.
Sartre, J. P., 76, 115, 121, 134ff., 176.
Sauters, W., 193.
Scherdin, Y., 189f.
Schnitzler, A., 63, 177.
Schück, H., 195.
Scribe, E., 21, 142.
Seidensticker, E., 100, 200.
Serner, H., 99f., 201.
Setterlind, B., 107.
Shakespeare, W., 15, 25, 30, 32, 43, 56ff., 157ff., 168, 191f., 194, 198, 206.
Shaw, G. B., 189, 200.
Sima, J., 193.
Sjöberg, A., 20, 66, 77, 197.
Sjöberg, B., 151, 169, 207.
Sjöblom, U., 30.
Sjögren, H., 23, 26, 42, 47f., 141, 188ff., 192f., 197f., 205f.

Sjöman, V., 14, 46.
Smedmark, C. R., 206.
Spender, S., 14, 92f., 199.
Staaff, E., 195.
Stanislavskij, K., 26f.
Sten, H., 15, 151, 187, 207.
Stenkvist, J., 100, 188, 193, 196f., 199, 203.
Stenström, U., 149, 202, 204, 206.
Stolpe, S., 96, 205.
Strandberg, J.-O., 57, 60.
Strasberg, L., 114.
Strindberg, A., 14, 19f, 21ff., 26, 32ff., 43, 48, 53f., 59, 63, 69ff., 73, 79, 81, 91, 93f., 96, 101f., 116, 128f., 141, 155, 166, 187f., 190, 195f., 198, 202, 205ff.
Strömmerstedt, Margit, 187.
Strömmerstedt, Monica, 120, 196, 203.
Styan, J. L., 189.
Swedenborg, E., 207.
Synge, J. M., 206.
Szondi, P., 174, 196.

Tati, J., 28, 44, 189.
Taube, E., 49, 151f., 205f.
Taube, P.-E., 151.
Teje, T., 139.
Thoor, A., 204.
Thulin, I., 121, 202.
Tingsten, H., 52.
Tjechov, A., 15, 139ff., 149, 156, 173, 178f., 185, 204f.
Toller, E., 43.
Turgenev, I., 139.
Tynan, K., 43.
Törnqvist, E., 89, 146, 173ff., 204ff.

Ullberg, H., 197.

Wahlund, P. E., 201.
Wahlöö, P., 204.
Vansittart, P., 80.
Weiss, P., 25, 36, 43, 132, 192.
Vennberg, K., 52.
Westberg, A., 23.
Westerberg, S., 195.
Westerlund, E., 152.
Westholm, C. A., 15.
Vian, B., 119.
Widgren, O., 27.
Wilder, Th., 208.
Vinge, L., 194.
Wirmark, M., 19, 123.
Vitrac, R., 44.
Wolgers, B., 151f., 187, 191.

Yeats, W. B., 162.

Zern, L., 51, 143, 205.
Zetterström, E. (Kar de Mumma), 13f., 35, 190.

Ågren-Lange, U., 202f.

Ödeen, M., 20, 24.

Titeln "Osäkerhetens teater" skall läsas med tonvikt på båda orden. Lars Forssells pjäser speglar hans starka teaterglädje. Han har alltid varit fascinerad av den levande teatern med dess kontakt över rampen, dess sensualism och fysiska närvaro. För honom är teater spel och förställning och får inte förväxlas med verkligheten. Därför är ordet teater viktigt. Men den åskådare som vill finna tryggheten i det välbekanta och säkerheten i det entydiga, blir på Forssells teater inte struken medhårs utan finner istället en svävande ovisshet och sådant han inte känner igen. Den som väntar sig fåtöljteater finner häftstift på fåtöljerna. Därav osäkerheten. I denna bok – som är den första som skrivits om Lars Forssells författarskap – behandlas först Forssells syn på hur god teater skall vara beskaffad. Sedan analyseras hans dramatik t. o. m. Söndagspromenaden, bl. a. utifrån frågan hur han lyckats förverkliga sina idéer.

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet:

1. *Birgit Antonsson,* Efterklang och särprägel. En studie i Per Freudenthals – pseudonymen Ode Baltens – tidiga prosa till och med romanen I lustgården, 1972.
2. *Mats Eklöf,* Ernst Didrings Malm, 1975.
3. *Pär Hellström,* Livskänsla och självutplåning. Studier i framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountes-diktning, 1976.
4. *Carola Hermelin,* Vinteroffer och Sisyfos. En studie i Erik Lindegrens senare diktning, 1976.
5. *Andrzej Nils Uggla,* Strindberg och den polska teatern 1890–1970. En studie i reception, 1977.
6. *Anita Boström Kruckenberg,* Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik, 1979.
7. *Örjan Torell,* Litteraturen som karaktärsdanare. En presentation av sovjetisk litteraturpedagogik, 1979.
8. *Gunnar Syréhn,* Osäkerhetens teater. Studier i Lars Forssell dramatik, 1979.

ISBN 91-506-0178-4